

Kritische Briefe über die Tonkunst,

mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet

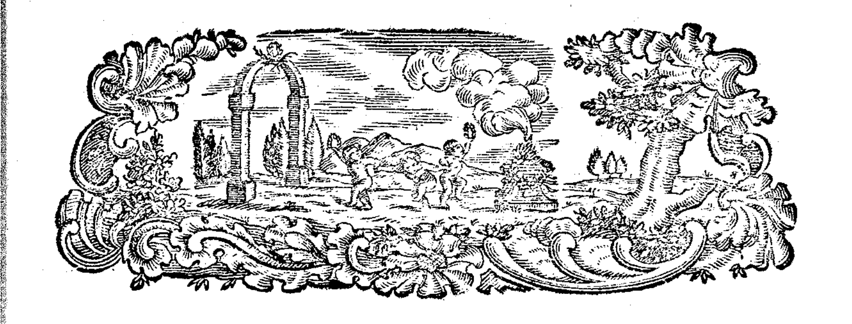
von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

I. Band

bestehend aus vier Theilen.

Berlin,
bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privilegirtem Buchdrucker. 1760.





Inhalt.

Erster Theil.

ses

Zweyter Theil.

Dritter Theil.

Ode:

(*) In der Ueberschrift dieses Briefes Seite 279. ist aus einem Misverstand **Tobias**, anstatt **Thielemann**, gedruckt worden.

Inhalt.

Vierter Theil.

viel=



Kritische Briefe über die Tonkunst,

mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet,

von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Erster Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1759.

Nachricht.

Jeder Theil dieser Briefe, welche wöchentlich fortgesetzet werden, wird allezeit sechzehn Stücke enthalten, und vier Theile werden einen Band ausmachen. Dem vierten Theile wird nicht allein ein vollständiger Inhalt aller in dem ganzen Bande enthaltnen Stücke, sondern zugleich ein Register über die in den Stücken enthaltne Sachen, hinzugefüget werden.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

I. Brief
an
Herrn Leopold Mozart,
Hochfürstl. Salzburgischen Hofcomponisten.

Berlin den 23. Junius 1759.

Mein Herr,

Sie irren sich, wenn Sie glauben, daß die berlinischen Musen so geschäftlos sind. Gegen eine oder zwo musikalische Gesellschaften, die, wegen der Abwesenheit einiger Mitglieder, ihre Uebungen eine Zeitlang ausgesetzet haben, sind ihrer mehr als vier oder fünf in andern Gegenden der Stadt entstanden. Die meisten dieser Gesellschaften versammeln sich nicht allein ihrer praktischen Uebungen wegen die Woche etlichemal. Sie wenden annoch den Rest des Abends zur Beurtheilung des in dem Concerte Vorgegangnen an, und unterhalten sich mit theoretischen Betrachtungen. Sie setzen, sie führen ihre Compositionen auf, sie ziehen Schüler; der Liebhaber mischet sich in die Unterredungen der Musiker; der Gelehrte nimmt an den Streitfragen aus der Tonkunst Antheil; man schreibt Bücher; man lässet allerhand Arten von praktischen Ausarbeitungen drucken; es giebt galante Concerte, es giebt contrapunctische Concerte. = = =

Nun glauben Sie doch, mein Herr, daß die Musen an der Spree nicht eben so müßig seyn müssen. Sie hievon noch mehr zu überzeugen, muß ich Ihnen sagen, daß eine gewisse musikalische Gesellschaft hieselbst, deren Geheimschreiber ich zu seyn das Vergnugen habe, so eifrig in ihren Bemühungen ist, daß sie so gar ein musikalisches Wochenblatt schreiben will, und, denken Sie einmal, ein kritisches Wochenblatt. Was wird da für ein Lärmen werden!

Sie wollen diese sogenannte musikalische Gesellschaft näher kennen lernen. Ich darf Ihnen nichts mehr sagen, mein Herr, als daß selbige weder

die musikübende Gesellschaft, noch die Akademie der Tonkunst, noch die Assemblee der Musik ist. Aber von allen diesen drey und noch mehrern mit Ruhm bekannten musikalischen Gesellschaften der Stadt gehören einige Mitglieder zu der unsrigen. Sie hat ihre Ursachen, annoch einige Zeit verborgen zu bleiben, und hat, da sie mir aufgetragen, ihr Unternehmen dem Publico anzukündigen, mir zwar erlaubet, diejenigen ihrer Mitglieder, die an diesen Blättern arbeiten werden, ihrem Hauptcharakter nach zu schildern, aber nicht ihre Namen unter das Gemählde zu setzen. Die Gesellschaft ist Willens, ihre periodischen Aufsätze in Briefen herauszugeben, und sie wird sich die Freyheit nehmen, ihre Briefe an Personen von Verdienst, Einsicht und Geschmack zu richten. Konnte selbige bey diesem Vorsatze, mein Herr, einen glücklichern Anfang machen, als mit Ihnen? Jedes folgende periodische Stück soll, zum Vergnügen der Liebhaber, mit einer Ode zum Singen beym Clavier, oder mit einem kleinen Clavierstück begleitet werden. Das ist der Plan der Gesellschaft. Hier sind die Verfasser derselben, nach demjenigen Range, den sie in der Gesellschaft einnehmen, und mit denjenigen Namen, den sie in selbiger führen.

Der erste ist unser wohlgelahrte Senior, Hr. **Amisallos.** Ich nenne ihn wohlgelahrt, weil er nicht allein ein Zeugniß aufweisen kann, daß er auf Universitäten gewesen ist, sondern auch wirklich einen lateinischen Terminum setzen kann, und deßwegen einmal auf einen gewissen sehr einträglichen Schuldienst eine Anwartschaft erhalten hat. Er gab aber selbige zurück, weil er fand, daß der alte Mann, dessen Stelle er bekommen sollte, ihm zu lange lebte. Er gieng auf Reisen, und fieng an, sich ganz und gar der Musik zu überlassen, worinnen er es auch zu keiner gemeinen Geschicklichkeit gebracht hat. In Amsterdam wäre ihm seine Wissenschaft beynahe einmal schädlich gewesen. Er entzweyte sich mit einem Pansophus daselbst, gegen welchen er behauptete, daß die Secunde und None von einander unterschieden wären. Der Pansophus schickte ihm den folgenden Tag ein Cartel zu, welches Herr Amisallos in seinem Tagebuch aufzubehalten für gut befunden hat, damit man es einmal in seinen Lebenslauf einrücken könne. In Lissabon ward unser Senior mit einem harmonischen Adeptus bekannt, welcher sich einmal in Gesellschaft verlauten ließ, daß er jemanden die Composition und den Generalbaß ohne Regeln lehren könnte. Der Deutsche konnte diese lusitanische Gasconade nicht verdauen, und machte sich auf eine etwas unbedachtsame Art über das vermeinte Geheimniß des Adeptus lustig; that aber wohl, sich den Tag darauf aus der Stadt fortzumachen, weil er von einem Unbekannten benachrichtigt ward, daß ein Stilet auf ihn lauerte. Wenn unser Senior zur Zeit noch kein beson-

besonders musikalisches Amt bekleidet: so ist ein gewisser ihm angebohrner Eigensinn, und eine Lust zum Widersprechen, die man aus den beyden vorhergehenden Begebenheiten schliessen kann, daran Schuld. Er versteht nicht die Kunst, sich zu beugen, und schont in seinen Beurtheilungen weder Freund, noch Feind. Hätte er zur Zeit der pythischen Spiele gelebt: so würden ihn die Griechen zu einem Preisrichter gemacht haben. Sein größtes Vergnügen ist, auf die Fehler andrer Leute Acht zu haben, und solche in einem gewissen Buche, das er sein **schwarzes Register** zu nennen pflegt, anzumerken. Ich ertappte ihn einmal darüber, und fand, daß er meinen Namen hinein schrieb, bey welchem er die Anmerkung machte, daß ich in einem gewissen Concerte vom Herrn Bach einmal einen Tact zu viel pausiret hätte. Ein andermal trug er seinen eignen Namen in sein schwarzes Register, und schrieb dabey die Worte: "Den 32. August des Jahrs 1758. habe ich in einer ansehnlichen Ge"sellschaft einmal in dem Accompagnement eines bendaischen Solos gefehlt. "Man muß die Ziefern inskünftige etwas vorher studiren. Irren ist menschlich." So unparteyisch und strenge ist der Herr Amisallos gegen sich selbst. Er führet in seinem Schubsack allezeit ein paar Stücke bey sich, womit er die naseweisen Treffer auf die Probe zu stellen pflegt. Als ich vor einigen Tagen bey ihm war, versicherte er mich, daß er ein künstliches Trio, nach josquinischer Art, ohne Tact ausarbeiten wollte, und damit ein paar einbilderische Spieler, die er zur Zeit noch nicht fangen können, über den Haufen zu werfen gedächte. Wenn ich diese itzt angeführte Schwachheiten unsers Herrn Seniors ausnehme: so ist er der ehrlichste und beßte Mann von der Welt. Er hat weder in Portugall, noch in Holland, die Religion verändert, und ist in dem Glauben seiner Vorfahren so hartnäckig, als in seinem musikalischen System.

Der zweyte Mithelfer unserer Bemühungen ist Herr **Oikuros**, ein Mann, der so sehr wegen seiner Zerstreuungen, als wegen seiner hypochondrischen Lebensart, in dem Zirkel der Tonkundigen bekannt ist. Ein abgesagter Feind vom Geld, begnügt er sich mit dem, was ihm die Abzirkelung einiger Monochorde einbringt; und er geht wöchentlich nur zweymal aus, nemlich um unsre Gesellschaft zu besuchen; und, wenn solche zu gewissen Zeiten, z. E. im Advent oder in den Fasten, einige Wochen ausgesetzt wird: so muckt er so lange auf seiner Stube, bis die Gesellschaft wieder zusammenkömmt. Weil ihn seine Hypochondrie etwas mürrisch macht: so geschicht es, daß ihm seine Aufwärterinn niemals etwas zu Danke machen kann, und seine Zerstreuung ist Schuld, daß er sich selbst nicht recht bedienet. Als er sich ohnlängst seinen Caffee kochen wollte: so ergriff er eine unrechte Düte, und schüttete ein Loth

Schnupftaback in die Kanne hinein. Bey allem diesen läßt es sich mit dem Herrn Dikuros ganz gut über die Musik disputiren. Er ist im Stande, sich etliche Stunden lang mit jemanden herumzuzanken, ohne böse zu werden, und er verändert seine Freundschaft gegen jemanden deßwegen nicht, wenn man ihm nicht auf sein Wort glauben will. Er hält es für keine Schande, einen Satz, den er vor einigen Tagen behauptete, heute zu widerrufen, wenn er überzeugt wird, daß er einen falschen Satz behauptet hat. Unterdessen ist er eigensinnig genung, auf einer mit genungsamen Gründen unterstützten Meinung zu bestehen, und so angenehm es ihm ist, wenn man ihm ins Gesicht widerspricht: so empfindlich ist er, wenn sich jemand stellet, seiner Meinung zu seyn, und ihn hinter dem Rücken durchhechelt. Er ermangelt nicht, von Leuten dieses Gelüchters, die nicht eher ihren Mund öfnen, als um von jemanden Böses zu sagen, ein Verzeichniß zu führen, und ich wollte nicht darauf wetten, daß er nicht bey Gelegenheit einiger derselben öffentlich gedenken, und sie in ihrer Blöße darstellen sollte.

Er wurde vor einigen Jahren in eine gewisse musikalische Streitigkeit mit jemanden verwickelt. Die sehr wichtige Frage war: Wo die beßten Kastrale gemacht würden? Es wurde heftig disputirt. Einer stritte für die Franzosen, und der andere für die Italiäner. Jede Partey kriegte ihre Anhänger. Nachdem auf beyden Seiten viele Dinte vergossen war, und ein jeder seine Meinung aufs untrüglichste behauptet zu haben glaubte: so stund ein dritter auf, und bewieß, daß weder die Italiäner, noch die Franzosen die beßten Kastrale machten, sondern daß den Deutschen diese Ehre gehörte. Die beyden Gegner schämten sich, und machten Friede. Ich habe diese Anecdote deßwegen beybringen wollen, weil man von selbiger auf seine übrige Denkungsart schließen, und daraus ersehen kann, daß es ihm um nichts, als die Wahrheit zu thun ist.

Der dritte Mitarbeiter ist Herr **Eysymperiphoros.** Er hat sich nicht weniger auf die Musik, als auf die Chymie, gelegt. Man findet ihn deßwegen sehr oft mit dem Schmelztiegel in der einen, und mit einer musikalischen Partitur in der andern Hand. Er ist sehr stark in der Historie der Tonkunst, und weis so gar, mit welchem Finger dieser oder jener Spieler den schärfsten Triller zu schlagen pflegt. Was ihn bey allen Musicis sehr beliebt macht, ist, daß er sehr wenig zum Widersprechen geneigt ist, und jederman lobt. Er pfleget aus dieser Ursache, außerhalb unserer Gesellschaft, in andern musikalischen Versammlungen sehr wenig zu sprechen. Er sitzet so still, als ein Quartaner in kleinen Schulen, den der Herr Cantor mit der Ruthe in Respect erhält; und man

hört

hört ihn selten etwas anders, als Ja, Nein, oder Bravo! vorbringen, nachdem er findet, daß derjenige, der das Gespräch an ihn richtet, eine Sache entscheidet; und wenn es sich zuträgt, daß die streitenden Tonkünstler, worunter er sich befindet, in ihren Meinungen getheilt bleiben: so nickt er entweder bald dem einen, bald dem andern mit dem Kopfe zu, um also jederman seinen Beyfall zu erkennen zu geben; oder er schweiget gar still, und auf diese Weise verdirbt er es mit keinem.

Der vierte Gehülfe ist Herr Neologos. Sein Hauptcharakter ist die Neugierde. Er suchet aber solcher aus keiner andern Ursache genung zu thun, als um die Aufnahme seiner Kunst zu befördern. Er kann es nicht leyden, daß jemand mit einer nützlichen Entdeckung zurückhält, und wer ihn zum Vertrauten einer Erfindung machet, der irrt sich, wenn er glaubt, daß er solche mit sich wird aussterben lassen. Als ein gewisser Dilettante der Musik vor einigen Jahren einige Sonaten für die Querflöte herausgab, und seine tiefern Töne auf der Flöte der Welt ankündigte: so hätte es nicht viel gefehlet, daß der Herr Neologos eine Reise zu dem Besitzer dieses Geheimnisses nach Hamburg gethan hätte. Er probirte ein halb Dutzend Flöten links und rechts, und ich glaube, daß er über seinen Versuchen würde schwindsüchtig geworden seyn, wenn ihn nicht ein Freund, der von Hamburg kam, versichert hätte, daß die Aufgabe wegen der tiefern Töne nur aus Spaß wäre gemacht worden. Herr Neologos, der in Hofnung, den Schlüssel zu diesen Tönen zu finden, schon etliche Sonaten und Concerte zum voraus bis ins kleine d herunter gemacht hatte, ärgerte sich nicht wenig über seine Leichtgläubigkeit, schämte sich ein paar Tage, schmolz seine Stücke um, und kehrte zur alten Methode wieder zurück.

Ich komme endlich zu meiner Person, und berichte, daß ich in dem Cassuberlande gebohren, und, nach dem Berichte meines Lehrmeisters, in der Jugend ein sehr muthwilliger Kopf gewesen bin. Ist eine Leichtfertigkeit ausgeübet worden: so bin ich beständig der Urheber davon gewesen, und alle Warnungen und Drohungen sollen bey mir nichts gefruchtet haben. Indessen giebt mir mein alter Lehrmeister das Lob, daß ich dennoch allezeit meine Exercitia zu rechter Zeit gemachet, und solche selbst ausgearbeitet habe. Weil dieser gute Mann bey dem Donat und Vestibulo aufgewachsen war, und alles, was er nicht verstand, verabscheute: so hatte auch die Tonkunst das Unglück, von ihm gehasset zu werden. Ueber die Ursachen, die ihn dazu bewogen, sind die Leute aus der Stadt niemals einig gewesen. Einige meinten, daß sein Haß gegen diese Kunst daraus entstanden wäre, weil er selbige in der Jugend einmal erlernen wollen, und sein Meister ihn nicht für geschickt dazu befunden. Andere be-

haupteten hingegen, daß die Sporteln seiner beyden Collegen, des Organisten und Cantors, ihn gegen die Musik erbitterten. Dem sey wie ihm wolle, er pflegte sich fast in allen Lehrstunden über diejenigen seiner Untergebnen aufzuhalten, die sich mit der Erlernung der Musik beschäftigten. Weil ich seiner Zucht besonders anbefohlen war: so geschahe es, daß ich öfters einen unvermutheten Besuch auf meiner Studierstube von ihm erhielte. Er überraschte mich eines Tages, da just einige musikalische Schriften von Prinzen, Mattheson und andern vor mir lagen, und ich daraus allerhand Sachen excerpirte. "Ihr Ton-"fuchs, brach mein Lehrmeister zornig aus, wie lange werdet ihr noch diese "Allotria treiben? Da, sammelt euch hübsche Phrases aus dem Cicero, dem "Muretus, und andern braven lateinischen Scribenten. Das ist besser. Sonst "werde ich euch = = =

Der bittre Verweis meines Orbilius kränkte mich. Ich unterstand mich, einem meiner Verwandten, einem bemittelten Manne, der die Musik ungemein liebte, meine Noth zu klagen. Er versprach mir, dem Dinge schon abzuhelfen. Er gieng zum Herrn Rector, und drückte ihm einen schönen holländischen Ducaten in die Hand. Der Herr Rector wurde geschmeidig, billigte von Stund an meinen Hang zur Musik, und hieß mich niemals mehr einen Tonfuchs. Wir wurden Herzensfreunde, und meine Mitschüler hätten gewünscht, auch einen solchen Vetter, wie ich, zu haben. Ich bekam jederzeit die freundlichsten Blicke, wenn meine Cameraden ausgefilzet wurden; das verhaßte Ihr wurde in Er verwandelt; er zog seinen Hut ab, wenn ich ihn auf der Straße grüßte; und, wenn ich auch manchesmal etwas späte in die Classe kam: so kriegte ich doch nur einen ganz gelinden Verweis. Ich pflegte allezeit ein Compliment von meinem Vetter mitzubringen, und damit war es gut.

Indessen pflegte er es nicht an guten Ermahnungen in der Stille ermangeln zu lassen, und hiefür habe ich diesem braven Manne noch bis itzo Verbindlichkeit. Ich war öfters so vorwitzig, die Thorheiten meiner Mitschüler in Knittelversen durchzuziehen. Ich setzte solche, so gut es mir möglich war, in dem damals gebräuchlichen italiänischen Geschmack in Musik, und ich hätte sie gar drucken lassen, wenn die neuen Musiknoten schon bekannt gewesen wären. Mein alter Rector, der sich etwas auf die Chiromantie verstand, und meine Aufführung mit den Linien an meinen Händen vergliche, befahl mir eines Tages, ihm auf seine Stube zu folgen. Er besah mich hinten und vorne, räusperte sich und sprach: "Mein Sohn, mein Sohn, vrit mature quod vult vrtica manere. "Das ist ein altes und sehr wahres Sprüchwort. Ich bemerke, daß er zur "Spötterey geneigt ist. Das ist kein gutes Talent. Nehme er sich ja in Acht,

"wenn

"wenn er groß wird, und beleidige keinen, besonders mit der Feder. Obse-
"quium amicos, veritas odium parit. Mich deucht, mich deucht, er wird
"sich mit der Musik zu viel zu schaffen machen. Hüte er sich ja; es giebt unter
"den Musikern schlimme Leute, besonders unter den Italiänern und Franzosen.
"Er wird einstens einen heftigen Federkrieg bekommen, und viele von denjeni-
"gen, die bey seinen Einfällen lächeln dürften, werden unter der Hand mit sei-
"nen Feinden gemeinschaftliche Sache machen. Er wird zwar alles dieses auf
"die leichte Achsel nehmen. Aber was wird dabey heraus kommen? Variire er
"lieber dafür einen Choral, oder eine Sarabande. Quicquid agis, prudenter
"agas & respice finem. Noch eins. Hüte er sich ja vor den musikalischen
"Schreib- und Rechenmeistern. Das sind Erzrenommisten.

Ich muß gestehen, daß ich zwar über den Discurs meines ehrlichen Lehrmeisters aus Unverstand heimlich lachte. Indessen habe ich mich bey reifern Jahren doch manchesmal seiner Lehren erinnert, und bin deswegen den musikalischen Rechenmeistern allezeit zehn Schritte aus dem Wege gegangen. Gleichwol fügte es sich vor ungefähr sechzehn Jahren, als ich mich einige Zeit in der Gegend von Baßoburg aufhielte, daß ich mit einem Schnacken von dieser Gattung bekannt wurde. Da er bey einem meiner Freunde den Flügel stimmte: so gab dieser Vorfall dazu die unvermeidliche Gelegenheit. So lange dieser Mann von den Verhältnissen der Töne redte, und den Stimmhammer und das Federmesser in der Hand hatte, kam er mir ganz vernünftig und artig vor, ob er gleich im Grunde ein schlechter Stimmer und Bekieler war, und zum Exempel in Berlin keinen Dreyer damit würde verdienet haben. Aber sobald er das Gespräch auf andere musikalische Materien, z. E. auf die Erzeugung der Harmonien lenkte: so mußten wir beyde, mein Freund und ich, herzlich lachen. Bald entdeckte man den Idioten, und bald den Charletan in seiner Sprache. Er warf mit den Wörtern **Grundaccord, Grundharmonie,** u. s. w. um sich; und, wenn wir ihn um die Kennzeichen eines Grundaccords befragten: so war er nicht zu Hause. Er durchflochte sein verwirrtes und unordentliches Gewäsche hievon mit allerhand Prahlereyen von sich, und erzählte uns, daß er mit nächstem einige theoretische und praktische Werke von seiner Feder nach Engelland, und an die philarmonische Academie in Italien absenden wolte, und daß, weil die Deutschen so unerkänntlich gegen große Talente wären, er von diesen gelehrten Körpern eine Belohnung seiner Einsichten erwartete. Wir verlangten eine Probe von seiner practischen Arbeit zu sehen, die ihm den musikalischen Doktorhut erwerben solte. Er spielte uns ein Hornepipe und ein paar Menuetten vor, welche, wie er sagte, den Kampf einer Mücke mit der

Fliege

Fliege abbildeten. Dieser Mann hatte durch seine ruhmräthigen Discurse verschiedne geschickte Musiker seiner Gegend zu täuschen, und sie, vermittelst eines gewissen Rechenexempels, welches die Figur einer Lichtputze hatte, zu überreden gewußt, daß er mehr Wissenschaft hätte, als sie alle. Wurde eine Streitfrage aufs Tapet gebracht, so konnte keiner, als er, sie aufs untrüglichste entscheiden, und keiner durfte sich unterstehen, von seinem Urtheile auf den Ausspruch anderer Tonkünstler in der Welt zu appelliren. Er war gewohnt, die verwickeltesten Streitigkeiten vermittelst einer Gebährde beyzulegen, und war es etwann nöthig, ein paar Worte dabey zu sprechen: so pflegte er selbigen vermittelst der Erhebung der Stimme, das gehörige Gewicht zu geben. Er hatte also beständig Recht, und wenn die andern Musiker ihm auch von Zeit zu Zeit eine Einwendung machten: so geschahe solches dennoch mit einer Art von Ton, woraus man schon zum voraus schließen konnte, daß sie Unrecht hatten.

Die Aufführung dieses Mannes kam mir so närrisch als verwegen vor. Ich entschloß mich seine Mückenmenuet zu zergliedern, und seine albernen Discurse durch eine kritische Schrift lächerlich zu machen. Aber kaum war ich damit fertig, als mir das Gesicht meines alten Rectors erschien. Ich warf meinen Aufsatz ins Feuer, und vermied alle Unterredung mit meinem Schulfuchs, um nicht noch einmal in die Versuchung zu gerathen, seinetwegen die Feder zu ergreifen. Ja, ich nahm mir vor, es mir niemals wieder in den Kopf kommen zu lassen, etwas zu schreiben, viel weniger drucken zu lassen, es möchte seyn was es wolte.

Aber wie leichtsinnig sind die Menschen, und wie verführerisch die Exempel! Ich nehme aufs neue die Feder in die Hand, und begnüge mich nicht, meine Aufsätze guten Freunden vorzulesen. Ich entschließe mich, sie unter die Ausarbeitungen der Gesellschaft zu mischen, bey welcher mich das Loos zum Geheimschreiber bestellet hat, und mich von Zeit zu Zeit drucken zu lassen. Was ist zu thun? Man tadelt und wird getadelt. In Gesellschaft hat man allezeit mehr Muth zu streiten, als wenn man alleine ist; und, mich würdig zu machen, für die Wahrheit zu streiten, und fremde Thorheiten zu bekriegen, werde ich zur Veränderung der Gegenstände, auf eine etwas ungewöhnliche Art, zuweilen meine eigene zum Vorschein bringen. Ich freue mich schon zum voraus auf die Blätter, worinnen ich mit mir selber zanken werde.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc. Hypographus.

Diese Briefe werden alle Sonnabend fortgesetzt, und sind bey dem Buchdrucker und Verleger, Friedrich Wilhelm Birnstiel, an der Ecke der Holzgartenstraße ohnweit der Schleuse, für 1 Groschen zu haben.

II. Brief
an
die Verfasser dieser Briefe.

Berlin den 30. Junius 1759.

Meine Herren,

Ich ersehe aus Ihrem ersten Briefe, daß Sie Lust haben, sich über allerhand Thorheiten im Reiche der Musik aufzuhalten. Ihr Vorsatz gefällt mir nicht übel, und ich erbiete mich, Ihnen unterweilen Stof dazu an die Hand zu geben. Ich bin ein Practiker, wie Sie aus beygehender Menuet zur Gnüge erkennen werden, und daß ich mich nicht weniger mit der Execution abgebe, wissen alle Organisten, für die ich bald hier, bald dort zu spielen pflege. Sie können mir also alles auf mein Wort glauben, und brauchen nicht sich zu bemühen, in meinen Aufsätzen, womit ich von Zeit zu Zeit Ihre Bemühungen zu unterstützen bereit bin, den geringsten Buchstaben zu verändern.

Ich bemerke, daß die Musik seit einiger Zeit mit lauter heterodoxischen Schriften überschwemmet, und dadurch nicht wenig verderbet wird. Gehet Ihnen der Verfall dieser Kunst so nahe als mir, so können Sie nicht umhin, zur Aufrechthaltung der guten Sache alle mögliche Kräfte anzuwenden, und ich werde jederzeit die meinigen mit den Ihrigen vereinigen. Lassen Sie uns manchesmal einige dieser verzweifelten Scribenten, die uns mit allerhand Neuerungen und Grillenfängereyen quälen, und die uns anvertrauten jungen Leute wider unsere bisherige Lehrart beynahe aufrührisch machen, nachdrücklich angreifen. Fragen Sie einmal Ihren ehrlichen Herrn Amisallos, ob man in seiner Jugend etwas vom Pralltriller oder Schneller wußte. Bediente man sich etwann einer Manier, so war es ein Schleifer, ein Zusammenschlag *), oder höchstens ein Mordent auf der letzten Note eines Stücks, und wer solchen nicht machen konnte,

*) Acciaccatura.

der ließ ihn weg. Es wurde damals noch kein **es** vom **dis** unterschieden; man bestimmte weder die Anzahl oder den Sitz der musikalischen Intervalle, noch der Accorde. Denn man bekümmerte sich nur um das Brauchbare oder Nöthige in der Kunst, und es konnte uns gleich viel seyn, ob noch zwanzig Töne oder Zusammenstimmungen mehr, möglich wären oder nicht. Fragte der Lehrmeister: **Wie vielerley ist der Accord?** so mußte der Schüler antworten: Zweyerley, der ordentliche und außerordentliche. **Was ist ein ordentlicher Accord?** Der im Generalbaß mit keinen Ziefern angedeutet wird. **Was ist ein außerordentlicher Accord?** Der im Generalbaß mit Ziefern angedeutet wird. Fragte der Schüler den Lehrmeister: warum im Secundenaccord die tiefste Stimme resolviren müßte? so antwortete der Lehrmeister: weil es nicht die oberste Stimme thun darf. Fragte er weiter: warum nicht die oberste, sondern die unterste Stimme resolviren müßte? so erwiederte der Lehrmeister, daß es sich für keinen jungen Menschen schickte, solche naseweise Fragen zu thun. Damit hielte der Schüler ein, und sein Kopf wurde mit keinen Grillenfängereyen angefüllet. Aber wie sehr hat sich alles in der Welt umgekehret! Man verlanget anitzo von uns, daß wir von allem, was wir setzen, spielen und informiren, Rede und Antwort geben sollen. Man verlanget so gar, daß wer den Namen eines Musiker führen will, nicht allein in denjenigen Theil der Musik, wozu er sich eigentlich bekennet, eine Art von demonstrativischer Einsicht besitzen soll; er soll von allen übrigen Theilen der Musik annoch eine hinlängliche Känntniß haben. Wir sollen Theorie und Practik verbinden, und wer weiß was noch mehr. Wir sollen gar nichts mehr componiren, ohne eine Reihe von Harmonien, nach gewissen logischen, rhetorischen und physiologischen Regeln vorhero festzusetzen, und daraus sollen wir unsere Melodien ziehen. Was für einen Zügel will man unserer Erfindungskraft anlegen? Man darf nicht mehr eine Clausul eines Violinsolos zweymal nach einander mit eben denjenigen Passagen und Manieren spielen. Man will alle Noten verändert wissen. Was für ein barocker Geschmack!

Glauben Sie nicht, meine Herren, daß alle diese wunderliche Neuerungen in der Tonkunst, und alle die seltsamen Ansprüche, die man heutiges Tages an einen ehrlichen Mann macht, der sich mit der Musik beschäftigt, manches gutes Genie davon abschrecken werden? Hat man denn etwann Lust, die Zeiten des alten Griechenlands wieder herzustellen? Sollen wir zugleich Musiker, Dichter, Grammatiker, Philosophen und Meßkünstler seyn? Diese vermoderten Zeiten Griechenlands erinnern mich an ein gewisses Buch, welches die vergangne leipziger Ostermesse herausgekommen ist, und womit der Auctor wohl hätte zu Hause bleiben können. Erlauben Sie mir, meine Herren, eine kleine

Probe

Probe daran zu machen, wie ich wünschte, daß man mit allen denen neuen Büchern und Compositionen, womit bald dieser, bald jener musikalische Ketzer die Welt irre macht, verführe. Ich fange vom Titel *) an, über welchen ich mich nicht wenig ärgere, weil das Wort kritisch darinnen so hervorsticht, und im ganzen Buche gleichwohl keine Sylbe von der Kunst zu finden ist, Quinten oder Octaven zu fangen 2c.

Nach dem §. 10. soll die Flöte das alleràlteste Instrument seyn. Warum giebt uns der Verfasser keine Nachricht, ob er die Schnabel- oder Vogelflöte meinet? Ueberhaupt halte ich dieses Vorgeben für eine bloße Schmeicheley, und bin überzeugt, daß die Geige das allererste Instrument gewesen. Ich schließe dieses daraus, weil Moses sagt: daß vom Jubal die Geiger und Pfeifer herkommen; und nicht: die Pfeifer und Geiger. Der Verfasser muß wenig in der heiligen Schrift lesen. Stehen nicht noch heutiges Tages die Violinisten den Flötenspielern im Orchester vor?

Im §. 14. Seite 17. und 18. findet sich ein Widerspruch, indem die neun Musen die keuschen Neune genennet werden, nachdem kurz vorher erzählet worden, daß sie aus Verdruß, daß der arme Thamyras sein Versprechen, sie alle neune nach einander zu Frauen zu machen, nicht erfüllen können, ihm die Augen ausgekratzet hätten.

Die Vermuthung (Seite 20.), daß die Alten schon Fugen gehabt, ist nicht uneben, und ich glaube, daß das Wort Mekatatropa einen krebsgängigen Canon anzeigt. Daß die Fugen alt sind, weiß ich daher, weil ich eine besitze, die über anderthalb hundert Jahre alt ist. Man kann den Verfasser auch wohl loben, wenn er es recht gemacht hat.

Im §. 15. Seite 23. steht vom Orpheus: "daß er sich vom Fleischessen "enthalten, und die Eyerspeise verabscheuet, weil er geglaubet, daß das Ey älter "als die Henne, und der Grundstof aller Dinge wäre. Seine Reise nach "Egypten wäre ihm zur Erlangung mehrer Einsichten nicht wenig vortheilhaft "gewesen; daß er sich daselbst in den Geheimnissen der Isis einweihen lassen, "und einen großen Theil der egyptischen Theologie nach Griechenland gebracht, "wo er sich keine geringe Ehrfurcht erworben, als er das Volk überredet, daß "er Mittel entdeckt hätte, die erzürnten Götter zu versöhnen; daß er eine Hölle "ersonnen, u. s. w." Hiebey hätte der Verfasser wohl einige Anmerkungen machen können, z. E. daß die Enthaltung vom Fleische vermuthlich nur in der Fastenzeit müsse statt gefunden haben, und daß man daraus schließen könne,

 daß

*) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, von F. W. Marpurg. Nebst acht Kupfertabellen. Berlin, bey G. A. Lange, 1759. 1 Alphab. 10 Bogen in 4.

daß Orpheus ein Katholik gewesen; ferner, daß der Satz dieses Philosophen in Ansehung der Eyerlehre falsch wäre, indem ja die tägliche Erfahrung bezeugt, daß die Henne älter als das Ey ist; ferner, daß man damals nicht allein der Gottesgelahrtheit wegen, sondern zugleich, um mehrere Einsichten in die Tonkunst zu erlangen, nach Egypten gereiset wäre, so wie man heutiges Tages nach Italien zu reisen pfleget, wenn man die reine Setzkunst erlernen will, u. s. w. Sie werden, meine Herren, aus dieser Probe erkennen, daß ich zur Verfertigung einer kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik wohl etwas geschickter, als unser Verfasser, würde gewesen seyn.

Zum §. 16. Seite 24. fehlet bey dem griechischen Trompeter, dem berühmten Stentor, welcher eine solche donnernde Stimme gehabt, daß er funfzig Personen niederschreyen können, die Anmerkung, daß sich selbiger gut auf eine musikalische Catheder würde geschicket haben. Ich glaube aber, daß hier ein Druckfehler steckt, und man anstatt niederschreyen lesen muß: **niedertrinken.** Was in dem folgenden §. von der vermeinten Wirkung der Musik auf die Leidenschaften des schönen Geschlechts gesagt wird, hat meinen vollkommnen Beyfall. Ich füge noch hinzu, daß wenn die Lyre die Kraft gehabt hätte, die Stirnen der Männer vor dem Zeichen des Widders zu bewahren, kein andrer ehrlicher Musikus mit seinem Instrument etwas verdienet haben würde.

Nun können Sie, meine Herren, getrost einige Bogen vorüberschlagen. Was darinnen vorkömmt, ist, die Wahrheit zu sagen, für mich zu hoch. Hyporchema, Apothetos, Schönion, ꝛc. was sind das für Zauberwörter! In den Nachrichten vom Alcäus und Sappho ist der Verfasser ziemlich unparteyisch, und sehr ausführlich, ob ich mir gleich von der Art der Liebkosungen der Sappho gegen ihre Beyschläferinnen keinen rechten Begrif machen kann. Hier hätte die neunte Kupfertabelle Statt gefunden. Doch ich will alles dieses übergehen, um das Capitel von der Beschaffenheit der alten Musik zu zergliedern. Der Verfasser behauptet, daß die neue Musik besser ist, als die alte, und ich behaupte das Gegentheil. Die Franzosen, die sich in den Streit wegen der alten und neuen Musik gemischet haben, verstehen nichts von dieser Sache, und wenn es auch Rameau oder Rousseau selber wäre. Vom Tanzen und Fechten möchten selbige wohl schreiben können; aber nicht von der Musik. Was der Verfasser von den verschiednen Arten der Klanggeschlechte, Seite 99, vorbringt, gehört zu den Ketzereyen der Neuern, wovor ich jedweden treulich warnen will. Denn wer hat jemahls gehöret, daß Töne, worinnen Kreuze oder Been vorkommen, diatonisch heißen können. Wenn nun in cis dur sieben Kreuze und in b mol fünf Been vorkommen: so können die sieben Töne von cis dur und b mol keine diatonische Töne seyn; sondern sie sind nothwendig chromatisch; welches

zu

zu beweisen war. (Man bemerke, daß ich auch etwas von der Logik weiß.) Ueberhaupt hat der Verfasser in seiner Lehre von den Klanggeschlechten wohl zu dictatorisch gesprochen, welches er aber verantworten mag. Ich überspringe aus gewissen Ursachen hier wieder etliche Bogen, und komme zur Seite 167. allwo von der Arsi und Thesi eines Tacts geredet wird. Diese beyden Wörter sind mir ziemlich geläufig, weil ich ein paar Concerte gemacht, worinnen die zweyte Violine der ersten durchgehends in Arsi nachfolget. Was aber von den verschiednen Tactarten der Alten allhier vorkömmt, ist mir ziemlich undeutlich; denn wer hat jemahls Stücke gesehen, die mit $\frac{1}{1}$ oder $\frac{3}{2}$ wären vorgezeichnet worden? Auf die alten griechischen Hymnen, die uns der Verfasser in einer doppelten Auflösung in unsre Noten vorlegt, scheint derselbe ohne den geringsten Grund, sich zu viel zu gute zu thun. Er hätte mir nur davon reden sollen, so hätte ich ihm sogleich ein paar deutsche Motetten, nicht allein im griechischen, sondern so gar im ebräischen Geschmack componirt. Wenn ich das Wort Geschmack gebrauche, so wissen Sie ohne mein Erinnern, meine Herren, daß ich nicht den Geschmack im Essen oder Trinken meine.

Im §. 161. Seite 213. lieset man eine Klage des Plutarchs über den Verfall der Musik, welchen selbiger der theatralischen Musik zueignet. Ich werde diese Klage hersetzen, und einige Anmerkungen, die der Verfasser vergessen hat, dazu machen: "Wenn man in "die alleraltesten Zeiten Griechenlands zurückgehet: so wird man finden, daß die theatra-"lische Musik damals annoch ganz unbekannt war. Man bediente sich der Musik zu nichts "anderm, als die Götter zu verehren, die Helden zu rühmen, und die Jugend zu bilden." (Das heißt so viel, als: man machte in den allerersten Zeiten nichts als andächtige Madrigale, Bicinchen für ein paar Waldhörner, und einige sittliche Wiegenlieder. **Paläophil.**) "Was die Musik unsrer Zeiten anlanget, so ist solche von dem, was sie vormals war, der-"gestalt unterschieden, daß man nicht allein die Musik nicht mehr zur Verbesserung der "Sitten anwendet, sondern so gar nicht einmal weiß, wie diese Art von Musik beschaffen "gewesen ist, indem alle, die dieser Kunst obliegen, sich gänzlich der theatralischen Musik "überlassen." (Das ist allezeit mein Sagen gewesen, und ich predige es annoch alle Tage meinen Schülern ein. Die verzweifelten Operarien! Wenn noch brave Rückungen darinnen vorkämen: so wollte ich kein Wort davon verliehren. **Paläophil.**) "Es war aber "nicht genung, daß die gute alte Musik vom Lasus, Melanippides, und in den folgenden "Zeiten vom Philoxen und Timotheus durch allerhand wunderliche Neuerungen verdor-"ben ward." (Plutarch hat hier wohl Unrecht. **Lasus** soll vermuthlich so viel heißen, als **Orlandus Lassus**, und selbiger hat die Musik nicht verdorben. Ich besitze ein Stück à 5. von ihm auf die Worte: Ach du edler Märzensaft, giebest meinen Noten Kraft; welches vortreflich ausgearbeitet ist. **Paläophil.**) "Die Musik, die sonst der Poesie unterwürfig "gewesen war, fieng an, sich die Herrschaft über die Poesie zuzueignen. Diese neue Art von "Musik gab dem Pherecrates, einem Schauspieldichter, Anlaß, die Musik, als eine mit "Schlägen übel zugerichtete Frauensperson aufs Theater zu bringen. Die Gerechtigkeit "fragt sie, wer sie so gemißhandelt hat, und die Musik antwortet folgendermaßen:

"Ich will es dir gerne eröfnen, meine Freundinn, und ich glaube, daß du es mit so "großem Vergnügen hören wirst, als ich es dir erzählen werde. Der erste Urheber mei-"nes Unglücks ist Melanippides, der mich gänzlich entkräftet, und vermittelst seiner "zwölf Sayten ganz weibisch gemacht hat. Doch dieser Mensch war noch nicht fähig ge-"nung, mich so weit herunter zu setzen, als ich es itzo bin. Cinesias, dieser verwünschte "Athenienser ist es, der mit den unmelodischen Gängen, womit er seine Dithyramben "durchflicht, mich dergestalt verstellet und verhunzet hat, daß man nicht mehr weiß, "was

"was rechts oder links ist. = = Und wie richtet mich Phrynis zu, wenn er mich mit
"seinen Coloraturen und Läufern nach seinem Gefallen herumtummelt, und aus seinen
"sieben Sayten zwölf verschiedne Töne hervorbringen will. Doch solche Leute konnten
"mich noch nicht ganz und gar zur Verzweiflung bringen. Hatten sie einen Fehler ge-
"macht: so wußten sie selbigen wieder zu verbessern. Dem Timotheus war es aufbe-
"halten, meine wehrte Freundinn, meinen Untergang gänzlich zu befördern. Wer ist
"denn dieser Timotheus, fragt die Gerechtigkeit? Der Rothkopf, der Mileser, antwor-
"tet die Musik, der mit seinen frechen Veränderungen, und seinem ausschweifenden Ge-
"pitzel alle andere, worüber ich mich beklaget habe, noch bey weitem übertrift. Kaum
"begegne ich ihm, so kömmt es ihm an, mich sogleich in zwölf Töne zu zerlegen. u. s. w.
Wo ich mich nicht irre, so spielten alle diese Musiker ein Instrument, welches Barbitos genennet ward, und den heutigen Geigen sehr ähnlich war. Ich wollte wetten, daß sie das Tempo rubato werden sehr gemißbrauchet, alle Augenblicke falsche Vorschläge, unharmonische Relationes, ja Qvinten und Octaven gemachet, und die Accompagnateurs mit verwünschten Triolenbässen, und andern irrigen Gängen, wozu man keine Ziefern denken konnte, gemishandelt haben. Die Rothköpfe sind von je her leichtfertige Leute gewesen, und ich pflege mich, so viel als möglich, vor ihnen in einem Concert in Acht zu nehmen. Bemerken Sie, meine Herren, wie viele schöne kritische Anmerkungen unserm Verfasser entwischet sind? In dem §. 163. Seite 217. gedenket derselbe einer gewissen Art von Flöten, die er **Stimmflöten** nennet, und von welchen es heißt, daß einige Redner, die in ihrer Declamation entweder zu hitzig oder zu schläfrig wurden, sich derselben bedienten, und sich von selbiger den Ton wiedergeben ließen. Vor einiger Zeit, als unsere musikalischen Chöre noch nicht in so guter Verfassung waren als itzo, pflegten die Anführer dieser Chöre dergleichen Stimmflöten in ihrer Tasche bey sich zu tragen, und sich selbiger mit gutem Nutzen beym Recordiren zu bedienen. Itzo, da alle Welt ein feiners Gehör, und eine sichrere Stimme hat, braucht man dergleichen Instrument nicht mehr, es müßte denn von einigen gewissenhaften Clavierstimmern geschehen, um den ersten Ton zu finden.

Im §. 171. Seite 227. sagt der Auctor: "Da die Natur niemahls sprungweise
"verfähret, und alle Künste sich nur stuffenweise einem gewissen Grade der Vollkommen-
"heit nähern: so ist auch ohne Beweis allenfals, leicht zu erachten, daß man in den aller-
"ältesten Zeiten nur pur einstimmig die Musik muß ausgeübet haben, und daß, auch da
"der zweystimmige Satz eingeführet worden, man gewißlich nicht von dem Gebrauche
"der Dissonanzen wird angefangen haben. Es sind keine Nachrichten vorhanden, zu wel-
"cher Zeit der zweystimmige Satz eigentlich Mode geworden. Aber in Absicht auf den
"Fortgang der Harmonie kann man folgende sechs Perioden unterscheiden, wovon der er-
"ste die Zeit enthält, da die Harmonie in puren Consonanzen ist ausgeübet worden. Die-
"ser Periode geht bis auf die Zeiten Dunstans, nemlich bis ins Jahr 950. Der andre
"Periode enthält die Zeit, worinnen man nicht allein den consonirenden Satz in gewisse
"Regeln einzuschränken, sondern auch in selbigem hin und wieder eine Dissonanz anzubrin-
"gen, versucht hat. Doch waren die Regeln der Dissonanzen noch nicht ordentlich be-
"stimmt. Dieser Periodus geht vom Dunstan bis auf den Guido Aretinus, das ist bis
"1028. Der dritte Periode enthält die Zeit, da die Regeln von der Fortschreitung der
"Consonanzen immer mehr und mehr verbessert, auch die von der Fortschreitung der Disso-
"nanzen fleißiger untersucht, und bey dieser Gelegenheit die Künste des doppelten Con-
"trapuncts nebst der Fuge erfunden wurden. Selbiger geht vom Guido bis auf den Jo-
"hannes Muria, welcher unter der Regierung des Königs von Frankreich Johannes, im
"Jahr

„Jahr 1350. lebte. Der vierte Periode enthält die Zeiten, worinnen die Regeln des dop„pelten Contrapuncts und der Fuge in ihrer Genauigkeit zunahmen, und man mit meh„rern als vier Stimmen zu componiren anfieng. Selbiger geht vom Johannes Muria „bis auf Bernhard den Deutschen, d. i. bis 1470. Der fünfte Periode enthält die Zei„ten, da die drey- und mehrfache Fugen erfunden, die wahren Verhältnisse der Töne vom „Zarlino entschieden, und die Regeln des Generalbasses entdecket wurden. Selbiger „geht vom Bernhard dem Deutschen bis auf den Ludovicus Viadana, d. i. bis 1605. „Der sechste Periode enthält die Zeiten, da man nebst der Harmonie, die Melodie beson„ders auszuüben angefangen, wozu die Herstellung und Verbesserung der dramatischen „Vorstellungen in Musik die erste Gelegenheit gegeben. Selbiger geht vom Ludovicus „Viadana bis auf itzige Zeit."

Mit Erlaubniß des Verfassers. Die Natur pflegt oft sprungweise zu verfahren. Ich habe einmahl jemanden gekannt, der weder einen zwey- noch dreystimmigen reinen Satz zu Papiere bringen konnte, und dennoch im Stande war, die erlesensten Subjecte vier- und mehrstimmig aus dem Stegereif auszuführen. Er wußte nicht die Fortschreitungen der Consonanzen, und übte gleichwohl die Dissonanzen, die er seine Falsas zu benennen pflegte, mit der wunderbarsten Kunst aus. Er hatte niemahls die wahre Application von C dur gelernet, und seine Finger verlangten allezeit in Cis dur zu spielen. Aber dergleichen vortrefliche Genies trift man selten an, und, wenn man sie antrift, so sind selbige auch vorzüglich zu unterscheiden. Meinen Sie nicht, meine Herren, daß der Erfinder der Harmonie ein solcher seltner Geist gewesen ist? und wenn Sie mir dieses zugeben, so ist der vier- und mehrstimmige Satz älter als der zwey- und dreystimmige; und der dissonirende Satz ist auch eher als der consonirende erfunden worden, u. s. w. **welches zu demonstriren war.**

Wider das Register der kritischen Einleitung rc. wäre auch vieles einzuwenden. Aber ich will so lange davon schweigen, bis der zweyte Theil herauskommt, worinnen vermuthlich die Geschichte der neuern Zeit wird abgehandelt werden. Ich bin begierig zu wissen, wie der Verfasser alhier zu Werke gehen, und den Geschmack der verschiednen Häupter der neuen Musik characterisiren wird. Werden die Menuetten- und Polonoisencomponisten nicht auch einen Platz in der Historie erhalten? Leben Sie wohl, meine Herren, und kritisiren fleißig. Ich bin rc.

Paläophil.

Nachricht.

Folgendes an die Gesellschaft im Augenblick einlaufendes Billet würde zu alt werden, wenn wir die Bekanntmachung desselben bis auf die künftige Woche aussetzten. Wir wollen es also sofort dem Leser mittheilen.

Hypographus.
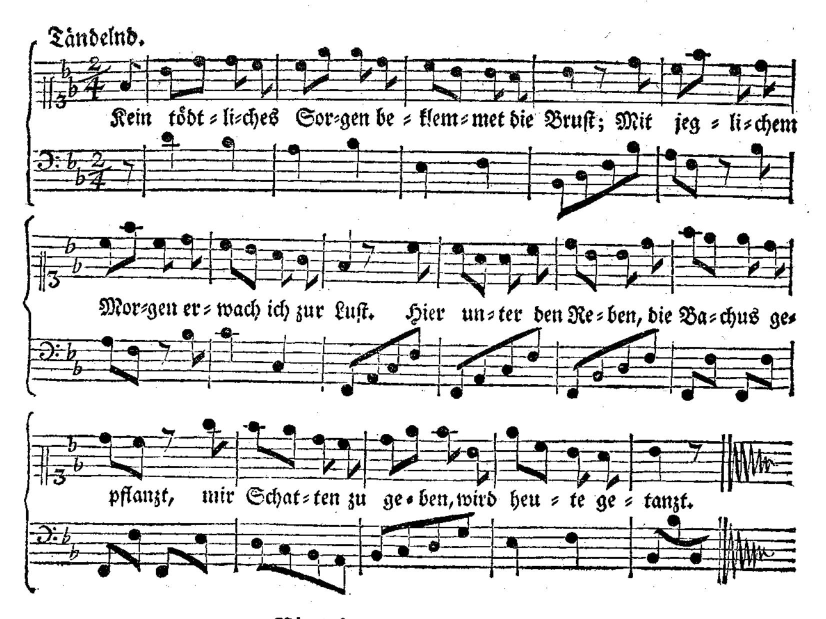
Meine Herren,

Daß nicht alle Weisheit in einem großen Haarbeutel stecke, habe ich, der ich einen kleinen trage, am verwichnen Sonntage bewiesen. Denn ich habe zu einem Adagio aus einem gewissen Duette noch die dritte Stimme glücklich gefunden; bin auch, ohne Ruhm zu melden, von einigen ad hunc actum erbetnen Zeugen mit einem Bravo! beehret worden. Ich nehme mir die Freyheit, meine Herren, Ihnen von dieser meiner herrlichen That Nachricht zu geben, und empfehle mich im übrigen beßtens, als Dero ergebenster Diener

Peter Kleinlieb.

N. S. Wenn etwann einem Mitgliede Ihrer Gesellschaft an schönen neuen Gängen zu Verfertigung eines Concerts gelegen wäre: so erbiete ich mich, gegen billige Erkenntlichkeit, Ihm aus der Noth zu helfen.

Wie vorhin.



Einladung zum Tanz.

Vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn Concertmeister Graun.

Kein tödtliches Sorgen
Beklemmet die Brust!
Mit jeglichem Morgen
Erwach ich zur Lust.
Hier unter den Reben,
Die Bachus gepflanzt,
Mir Schatten zu geben,
Wird heute getanzt.

Kommt, freundliche Schönen,
Gesellet euch hier!
Erfüllet die Scenen
Der Freude mit mir.
Laßt allen Betrübten
Geitz, Laster und Pein;
Und folget Geliebten
In tanzenden Reihn.

Unschuldige Jugend
Dir sey es bewust!
Nur Feinde der Tugend
Sind Feinde der Lust.
Die Wolken der Grillen
Verrathen genug
Boßhaftigen Willen
Und bösen Betrug.

Denn Tugend und Freude
Sind ewig verwandt;
Es knüpfet sie beyde
Ein himmlisches Band.
Ein reines Gewissen,
Ein ehrliches Herz,
Macht munter zum Küssen,
Zum Tanzen und Scherz.

Ihr Faunen, ihr Nymphen,
Es gab euch ein Gott
Die Gabe zu schimpfen
Und Minen zum Spott.
Des Tanzes Verächter
Verachten auch euch!
Ein höhnisch Gelächter
Verjage sie gleich.

III. Brief
an den
Herrn Advocaten Christian Gottfried Krause.

Berlin den 7. Julius 1759.



Mein Herr,

Finden Sie nicht, daß einige Personen zu viel Wesen von einer musikalischen Ode machen, andere aber zu wenig? Derjenige, der noch niemals etwas anders in seinem Leben, als dergleichen Stücke gesetzet, und damit in der Welt seinen ersten Auftritt macht, siehet sie, wenigstens seine Aufsätze in dieser Art, so verpfuschert solche auch öfters sind, für so viele Meisterstücke der Kunst an. Er macht vermöge seiner vermeinten Fähigkeit in der Singmusik schon Anspruch auf eine Capellmeisterstelle. Er unterhält uns in der Vorrede zu seiner Sammlung von der Schwierigkeit einer Singode. Es ist nicht so leicht, als viele wohl glauben, dergleichen Poesien so in Musik zu bringen, daß Kenner und Liebhaber damit zufrieden seyn können. Es gehöret eine genaue Kunstrichtigkeit dazu; eine besonders fließende Melodie; ein Ueberfluß an schönen Einfällen; eine scharfe Musterung und kluge Wahl der Einfälle, um den Affect der Poesie aufs natürlichste und lebhafteste auszudrücken; unerwartete und doch ungezwungne, feine, zarte Züge müssen bey Arbeiten dieser Art sich vorzüglich zeigen, wenn man nicht ins Matte und Kriechende gerathen will. Da der Sammler von seinen Oden innerlich überzeugt ist, daß sie alle diese von ihm erzählte Eigenschaften an sich haben, wenn er auch gleich aus einem Reste von Blödigkeit solches nicht öffentlich gestehen will: so kann natür-

licher Weise nichts anders, als eine Klage erfolgen, daß die Freunde der Musik zwar keinen Mangel an Oden haben; daß man es aber Kennern zur Beurtheilung überläßt, ob ein Ueberfluß an wohlgerathnen Stücken darunter ist.

Ich bin vollkommen der Meinung unsers Odensetzers in Absicht auf diesen letzten Punct, auch nachdem ich seine eigenen Stücke gesehen habe. Aber was er uns da von den Schwierigkeiten einer Singode vorsagt, ist viel zu allgemein, und geht die Composition eines jeden Singstückes an. Doch wir wollen ihm kein Unrecht thun. Er machet ein Postscript, und meldet darinnen, daß wenn eine Ode oder ein Lied nicht so vielstrophicht wäre, so würde man den Ausdruck der Worte viel genauer und lebhafter in die Melodie setzen können. Da man aber nur auf den Hauptaffect und gewisse vorzüglich schöne Stellen sehen müßte: so wäre es kein Wunder, daß die Melodie bey allen Versen nicht gleiche Wirkung thäte. Was unser Liedermacher allhier sagt, hat seine Richtigkeit. Ich empfinde, daß er von einer Ode, von einem Liede spricht, und daß er den Character eines solchen Stückes theoretisch kennet. Aber warum hält er so lange mit dieser Bemerkung zurück? Hätte er nicht sich und alle andere Odencomponisten sogleich zum Anfange der Vorrede damit entschuldigen sollen?

Ein andrer Tonkünstler scheinet zwar von der Composition einer Ode nicht so viel Aufheben zu machen; aber er macht desto größern Lärm von sich. Er gesteht aufrichtig, daß er sich bey Verfertigung seiner Stücke wenig Mühe gegeben, und nicht allen möglichen Fleiß angewendet habe; ja er bekennet vielmehr, daß die meisten ohne besondere Anstrengung der Kräfte, nur bey Gelegenheit, und in Gesellschaft anderer, ja öfters drey oder vier auf einmal, in weniger Zeit als einer Stunde, verfertiget worden sind. Dessen ohngeachtet verhoft er, daß weder ein feines Ohr, noch ein gesunder Geschmack, noch das gesuchte Vergnügen wahrer Musikkenner darunter leiden, oder etwas verliehren werde; sondern er glaubt vielmehr, daß, je weniger er bey seiner Liederarbeit geschwitzet hat, desto weniger auch diejenigen gähnen werden, die sie entweder hören, oder singen und spielen. Er ist kein Freund vom Zwange, und hat sich also hier und dar, mit Vorsatz, von einigen alten musikalischen Kunstgesetzen entfernet, deren zureichender Grund bishero vergeblich von ihm gesuchet worden ist *). Er hat frey gedacht; den Character und die Leidenschaften nach Vermögen auszudrücken sich bemühet, und ist überhaupt dem neuesten Geschmack mehr als allem andern gefolget. Er hat sich des Gefälligen beflissen, ohne sich bis zu dem Seichten, Niedrigen und Abgeschmackten herabzulassen. Er hat das Erhabene gesucht, ohne das Fließende aus den Augen zu verliehren, und ohne sich in das Schwülstige, Grübelnde, und Verdrießliche zu versteigen.

Er

*) Der Herr Verfasser mochte damals etliche zwanzig Jahre alt seyn.

Er hat endlich getändelt und gescherzet, ohne gemein zu thun, und er hat, wie er hoft, alles dieses bey erforderlichen Umständen, und zu gehöriger Zeit gethan. Er hat die Natur, die wahrhaft reizende Natur, mehr als die Kunst zu seinem Augenmerk gemachet, und die leztere ist nie, als zur Erhöhung der ersten, von ihm angewendet worden. = = =

Wünschten Sie nicht, mein Herr, daß uns dieser Setzer seinen Proceß beschriebe, wie er Cantaten, Oratorien, Fugen und Concerte machet? Aber lassen Sie Sich beyleibe nicht einfallen, was ein gewisser sinnreicher Spötter über diesen Artikel sagt: "Wenn ein Auctor seine eignen Werke in der Vorrede zergliedert: so haben die Leser ihre wichtigen Ursachen, ihm von allem dem nichts zu glauben, was ihm davon Gutes zu sagen beliebt." Man muß den Spöttern auch nicht alles glauben, und ich bin der Meynung, daß der Liedercomponist, von welchem die Rede ist, noch mehr Gutes hätte von sich sagen können, als er würklich gethan hat. Aber seine Bescheidenheit hat ihn vermuthlich daran verhindert.

Hat derjenige Unrecht, der aus einer Ode zu viel macht, so hat derjenige nicht weniger Unrecht, der sie gar für Nichts ansiehet. Es ist wahr, daß es Exempel von dergleichen Compositionen giebt, die so gut wie Nichts sind. Aber das ist nicht ein Fehler der Ode, und giebt es etwann in der Odenschreibart allein dergleichen Exempel, und pfleget man in den höhern Gattungen von Compositionen, es mag nun im Singen oder Spielen seyn, nicht auch dergleichen Nichts genung zu sehen? Ich kenne Liebhaber, die lieber eine Ode vom Herrn Capellmeister **Graun**, als eine ganze Oper vom Galuppi hören würden. Der ehemals berühmte **la Lande** verfertigte das in Frankreich bekannte Weynachtslied: Or nous dites, Marie. **Lully** machte ihm das Compliment darüber, daß er nichts mehr als dieses Lied wünschte jemahls gemacht zu haben, und ihm alle seine Opern dafür schenken wolte. In der That glaube ich, daß man, in gehörigem Verhältnisse, so gut vermittelst einer kurzen, als langen Composition von seiner Einsicht und natürlichen Fähigkeit zur Tonkunst eine untrügliche Probe ablegen kann. Wer sich nicht, in sehr engen Schranken, als ein Meister in seiner Art zu zeigen weiß, der wird es noch weniger thun, wenn ihm die Laufbahn erweitert wird. Ein weitschweifiger musikalischer Aufsatz findet öfters bey vielen nur deswegen Beyfall, weil er lang ist. Sondert etwann den Wehrt von zwölf oder sechzehn Tacten davon ab, so bleibt euch nichts als ein wässerichter, matter, abgedroschner Rest übrig. Die Ode, wenigstens eine wohlgemachte, muß in ihrem eingeschränkten Raum, vom Anfang bis zum Ende, ohne allen Vorsprung, in gehöriger Lebhaftigkeit fortlaufen. Der Componist muß, mit

dem Zuschauer zu sprechen, den Chymicis gleichen, die die Kraft eines ganzen Tranks in wenig Tropfen zu concentriren wissen.

Wir haben uns, mein Herr, zu verschiedenen malen von der Beschaffenheit einer guten Ode unterredet. Wir sind in gewissen Puncten einig gewesen, und über andre getheilet. Erlauben Sie, daß ich Ihnen meine Gedanken schriftlich mittheile. Erhalte ich nicht durchgehends Ihren Beyfall, so werden Sie mich vielleicht auch nicht durchgehends ungegründet finden. Gönnen Sie mir gelegentlich Ihre Antwort. Vielleicht lassen sich unsere Meynungen vergleichen, und glauben Sie nicht, daß es die Freunde des sanften Scherzes unsern Bemühungen Dank wissen werden, wenn wir gleich nicht den Beyfall gewisser mürrischen Köpfe erhalten solten? Mögen doch einige derselben, die zu nichts als großen Sachen von der gütigen Natur bestimmet sind, an nichts als vier und zwanzigstimmigen Partituren, an Fugen mit drey und vier Subjecten, in ordentlicher und verkehrter Bewegung, und dergleichen künstlichen Ausarbeitungen mehr, wider deren Wehrt an sich, und zu seiner Zeit, ich gar nichts einzuwenden habe, Geschmack finden. Mögen doch andere derselben, die die Geburt mit einem etwas trägen Gehöre begabet hat, ihre Freude oder Traurigkeit anders als durch annehmliche musikalische Töne äußern. Sie können sich in ihrer Freude in der That betrinken; oder, wenn zu gewissen Zeiten das Geblüt nicht recht umlaufen will, in ihrer Traurigkeit mit dem Kopfe wider die Wand rennen. Lassen Sie einem jeden seine Lust. Wir wollen nach unsern Beschäftigungen, die doch manchesmal auch etwas ernsthaft sind, uns bey einer wohlgesetzten Ode ausruhen. Wir wollen den Wein, wenigstens einen geistigen Palmensect, besingen, und haben wir nicht allezeit eine Schöne an unsrer Seite, weil es sich vielleicht manchesmal nicht schicken würde: so wollen wir uns eine in Gedanken vorstellen.

Ehe ich zu den Regeln der Ode in Absicht auf die Composition komme, hätte ich ohne Zweifel noch einige Kleinigkeiten mit dem Dichter abzuthun, weil keine Composition einer Ode ohne Tadel seyn kann, wenn nicht dieser zuförderst seine Schuldigkeit dabey gethan hat. Weil ich aber besorge, daß mir etwann eine oder andre musikalische Anmerkung entwischen möchte, währender Zeit ich mich mit dem Dichter unterhalte: so bin ich entschlossen, die Anmerkungen für den Dichter und Musikus untereinander zu mischen, und sie so vorzutragen, wie sie mir einfallen. Ich kann solches nicht bequemer, als nach Anleitung der verschiednen Odensammlungen verrichten, womit wir seit achtzehn oder zwanzig Jahren beschenket worden sind. Vielleicht kömmt es mir einmal in der Folge der Zeit ein, die verschiednen Anmerkungen, die ich zu machen gedenke, in eine gewisse Ordnung zu bringen, und die für den Dichter von denen für den Musiker abzu-

abzusondern. Was ich mit dem Dichter zu reden habe, wird übrigens nichts mehr als die äußerliche Form einer Ode betreffen. Wer von der innern Beschaffenheit derselben unterrichtet seyn will, den werde ich, mein Herr, auf Ihr vortrefliches Buch von der **musikalischen Poesie**, auf die Schriften der Herren Breitinger, Gottsched, Remond de St. Mard, auf des Herrn Löwens Anmerkungen über die Odenpoesie *), u. s. w. und auf die Exempel eines Leßing, Rammler, Utz, Zachariä, Gleim, Dusch, Lieberkühn, Gellert, Hagedorn, Klopstock, Lange, Consbruch, Patzke, Ossenfelder, = = verweisen. Der Streit über den Unterscheid der Wörter **Ode** und **Lied** gehört vor den Richterstuhl der Dichter. Ich verstehe unter den Wörtern **Lied** oder **Ode**, die ich vermischt gebrauche, nachdem mir eines eher als das andere einfällt, was die Franzosen unter **Chanson** verstehen, es mag der Wein, oder die Liebe, oder sonst ein andrer geistlicher, moralischer oder weltlicher Gegenstand darinnen besungen werden. Es gehören folglich weder die irregulären Lieder und Oden, worinnen nicht alle Strophen in dem Rhytmo und Metro einander ähnlich sind, noch die regulären Oden hieher, **in so weit man diesen letztern ihre besondere Melodie und musikalische Einrichtung geben will**, und wovon wir an dem, von unserm Herrn **Agricola** mit Fleiß und Kunst ausgearbeiteten ein und zwanzigsten Psalm nach der vortreflichen Uebersetzung des Herrn Hofpredigers Kramer, ein Exempel haben. In den Liedern oder Oden, wovon hier die Rede seyn soll, werden alle verschiedne Strophen nach einerley Melodie gesungen.

Ich habe noch zu bemerken, daß ich, um den Geschichtschreibern der Tonkunst einen Dienst zu erweisen, alle nur mögliche Odensammlungen, gute und böse, die seit der **Gräfischen** Sammlung bis itzo herausgekommen sind, aufzutreiben; solche, so viel als möglich, nach chronologischer Ordnung zu mustern, und die mir annoch unbekannten, und deswegen itzo ausgelaßnen Sammlungen, gelegentlich nachzuhohlen, suchen werde. Da ich sehr wenige Odensammlungen für tadelfrey halte: so kann es vielleicht geschehen, daß ich mich bey einigen etwas unnütz machen werde. Ich will deßwegen zum voraus einen jeden Odensetzer nach Standesgebühr um Verzeihung bitten, wenn mir hin und wieder ein musikalischer Fluch entfahren solte, und ihm rathen, sich gelegentlich, mit der Feder oder der Zunge, nachdem er das Vermögen dazu hat, sich an mir zu rächen. Ich werde zum voraus zeigen, daß ich mich vor keinem Tadel scheue, indem ich fest entschlossen bin, in meinen eignen Oden, die ich jemals gemacht habe, und noch machen werde, mir nicht die geringste Note zu übersehen.

Weil ich vermuthe, daß ein ächter Liebhaber keiner Sammlung entbähret, sie mag beschaffen seyn wie sie will: so wird es wohl nicht nöthig seyn, bey

 jedem

*) Man sehe des Herrn **Hertels** Sammlung musikalischer Schriften, erstes Stück.

jedem Exempel sogleich ein Rastral in die Hand zu nehmen. Man braucht nur die angeführten Stellen in den Sammlungen selbst nachzuschlagen. Daß ich aus jeder Sammlung nicht mehr als drey oder vier Oden etwann werde zergliedern können, daran ist der Raum der Blätter Schuld, worinnen wir mit der Zeit noch allerhand andere Gegenstände abzuhandeln gedenken. Vielleicht werde ich auch aus mancher Sammlung gar nichts anführen. Es ist keine Kleinigkeit, ein Schock Sammlungen in Ordnung zu bringen. — Doch dieses soll der Sache nichts schaden. Wenn ich etwann hin und wieder bey einigen Oden nur der Poesie allein gedenken solte, und nicht der Composition: so will ich daraus nicht gefolgert wissen, als ob sich von der Composition nichts hätte können sagen lassen. Man würde mir Unrecht thun, und ich bitte, allezeit zu glauben, daß ich bey einer solchen Ode etwas zerstreuet gewesen bin. Ich bin nicht so gefällig, etwas auf meiner Seele zu behalten. Indessen soll meine Unachtsamkeit keinem Liebhaber, der das Odenwesen kennen will, zum Nachtheile gereichen. Was bey einer Ode nicht vorkömmt, wird allezeit bey einer andern richtig nachgehohlet werden.

Ein Umstand ist annoch vorläufig wegen der Composition überhaupt zu bemerken, nehmlich daß die Oden nicht allein mit, sondern auch ohne Begleitung gesetzet werden. **Die Oden ohne Begleitung** sind entweder so beschaffen, daß sie in der That keinen bequemen Baß zulassen, und folglich ohne Baß gedacht sind; oder, daß sie solchen ganz bequem zulassen, selbiger aber nur nicht mit zu Papiere gebracht worden ist. Einer meiner Freunde, ein verschmitzter Tonrichter, ist der Meinung, daß nur diejenigen Lieder, welche ohne Baß gedacht sind, den eigentlichen Namen eines Liedes, oder einer Ode verdienen. Er beruft sich dieserwegen auf die **Chansons** der französischen Nation, die insgemein ohne alle Begleitung dem Publico überreichet werden. Ja er könnte noch die Musikart der alten Griechen anführen, wenn er wollte. Ich bin nicht der Meinung meines Freundes. Ein Gesang, der keinen Baß zuläßt, ist allezeit ein sehr elender unmusikalischer Gesang. Ich berufe mich dieserwegen auf alle diejenigen französischen Chansons, die von etwann einem unharmonischen Sänger ohne Baß gedacht worden sind. Alle gute Chansons, die man jemahls in Paris gesungen hat, sind so beschaffen, daß ein Baß dazu gemachet werden kann, wenn er nicht schon dabey vorhanden ist. **Die Oden mit Begleitung** sind zweyerley Art. Einige sind dergestalt beschaffen, daß sie auch ohne Beyhülfe des Claviers ihre Wirkung thun, andere aber nicht. Will mein gedachter Freund nur diejenigen Oden für ächte oder eigentliche Oden erkennen, von welchen die Begleitung **ohne Nachtheil** getrennet werden kann: so haben wir nicht viel gegen einander auszumachen. Wir wollen die ersten

stern

stern **Singoden** nennen, die andern aber **Spiel-** oder **Clavieroden**. In terminis simus faciles &c. Unter die Singoden wird nichts mehr als der bloße Generalbaß gesetzt. Die Spieloden werden sogleich mit ausgearbeiteten Mittelstimmen zu Papier gebracht. Aus dem, was hier überhaupt gesagt wird, wolle man nicht schließen, daß alle von uns sogenannte Singoden ohne Unterscheid einen bessern Gesang, als die Spieloden enthalten. Nichts weniger als dieses. Man muß sich nicht von der äußerlichen Form verführen lassen, sondern ihren Gesang untersuchen. Mit guten Spieloden ist es wie mit denjenigen Arien ungefähr beschaffen, die so gut gesungen, als auf dem Clavier gespielt werden können. Inskünftige ein mehrers. Ich bin 2c.

Amisallos.

Nachricht.

Auf das neuliche Schreiben des Herrn Peter Kleinlieb ist folgende Antwort an die Gesellschaft eingegangen.

Meine Herren,

Mich dünkt, es würde des Herrn **Peter Kleinlieb** Schuldigkeit seyn, da er einmal zu einem Adagio eines gewissen Duetts einen noch hinzugefügten Baß mit großem Geräusche ausposaunet hat, auch zu allen übrigen Sätzen dieser gewissen sechs Duette, welche zeither ein Hauptgegenstand seiner tadelsüchtigen Zunge gewesen sind, einen Baß zu erfinden, und öffentlich herauszugeben. Man würde ihm desto leichter glauben, daß alle diese Duette wider die eigene Absicht ihres Verfassers einen Baß vertrügen. Ich verstehe aber einen natürlichen und ungezwungenen Baß, welcher überall die rechte reine Grundstimme führete, nichts aus den Mittelstimmen entlehnte, und welchem zu Gefallen nichts in den Oberstimmen geändert werden dürfte. Denn wo ich anders recht Deutsch lesen kann, so hat der Herr Verfasser der Duette, welchem wohl bewußt seyn mag, daß man mit zwo Stimmen nicht so viel Harmonie machen kann als mit dreyen, einen solchen Baß, wie ich ihn hier beschreibe, verstanden, wenn er im Vorberichte sagt, daß keiner **ohne Zwang** dürfte dazu gesetzt werden können. Ist es Ihnen nicht gefällig, meine Herren, dem Herrn **Peter Kleinlieb** dieses Begehren in Ihren kritischen Briefen bekannt zu machen? Ich hoffe, daß Sie es um so viel eher thun werden, da ja die Ankündigung seiner Bravur in denselben auch einen Platz gefunden hat. Mein Begehren ist billig, und selbst die Erfüllung desselben würde die Ehre des Herrn **Kleinlieb** um ein merkliches befördern. Bleibt er dießmal stecken, so könnte man ihn leicht

für einen windigen Prahler, oder für einen boshaften Verläumder halten, der nur seiner eigenen eingebildeten Größe alsdenn etwas zuzusetzen glaubte, wenn er Gelegenheit fände, verdienten Männern, es sey durch was für Mittel es wolle, etwas von ihrer wahren Ehre abzuschneiden. So bald diese Bässe werden erschienen seyn: so werde ich die Ehre haben, mich mit dem Herrn **Peter Kleinlieb** darüber weiter zu besprechen. Ich bin indessen mit besonderer Hochachtung, meine Herren, Ihr

ergebenster Diener

Am 4. Julius 1759. **Paul Dreyklang.**



Scherzlied

vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn Richelmann.

In mäßiger Bewegung.

Ein Freund ge-lehr-ter Schul-ge-zän-ke, Pan-kra-ti-us, trat neu-lich hin, und sprach: Ihr Her-ren, wißt, ich bin; glaubt mir, ich bin, war-um? ich den-ke.

Ein Freund gelehrter Schulgezänke,
Pankratius, trat neulich hin,
Und sprach: Ihr Herren, wißt, ich bin;
Glaubt mir, ich bin, warum? ich denke.

Ein Säufer taumelt ihm entgegen,
Und schwur bey seinem Wirth und Wein:
Ich trink, ich trink, drum muß ich seyn,
Und niemand konnt ihn widerlegen.

IV. Brief
an den
Herrn Carl Philipp Emanuel Bach.

Berlin den 14. Julius 1759.

Mein Herr,

Freuen Sie sich über eine wichtige Entdeckung im Reich der Harmonie. Gleich im Augenblick erhalte ich ein Schreiben aus Gera, worinnen mir gemeldet wird, daß der Herr Sorge, p.t. Organist zu Lobenstein *), im Begrif ist, ein weitläuftiges Werk drucken zu lassen, worinnen er beweisen will, daß alle, die vor und nach ihm die Lehre von der Harmonie abgehandelt haben, Stümper und Eselsköpfe sind. Verzeihen Sie mir diese Ausdrücke. Wenn ich Ihnen das Vorhaben des Herrn Sorge ankündigen will, so muß ich es nothwendig in seiner Sprache thun. Scheuen Sie sich deßwegen nicht, auf seinen Tractat zu pränumeriren, und dafür können Sie für einen Groschen bekannte Wahrheiten, und für funfzehn Groschen Wind und Großthuereyen erwarten. Sie müssen bedenken, daß der Herr Sorge der einzige Mann in der Welt zu seyn glaubt, der weiß, daß zwey mal zwey nicht fünf, und eine Terz keine Quarte ist. Er hält sich aus diesem Grunde alleine berechtigt, von der Musik zu schreiben, und wehe dem, der ihm auf dem Wege begegnet!

Er ist böse auf den Herrn Rameau, daß derselbe eher als er hinter das Geheimniß der Septime gekommen ist, und er fluchet auf den Herrn Marpurg, daß

*) Ich habe dieses verzweifelten pro tempore wegen mit einem berühmten Lateiner einmal einen hitzigen Streit gehabt. Ich meinte, daß Herr Sorge so viel damit sagen wollte, als daß er für seine Organistenstelle ein zu großer Tonkünstler wäre; und der Lateiner behauptete, daß es nichts weniger als dieses anzeigte, sondern für die barbarische Redensart, ad interim, gebrauchet würde, d. i. so lange, bis man einen bessern Organisten bekömmt.

daß dieser das Geheimniß des Herrn Rameau nicht allein in Deutschland ausposaunet, sondern noch mit einem fürchterlichen Anhange vermehret hat. Sie dürfen nicht zweifeln, mein Herr, daß der Herr Sorge seinen Feldzug mit gutem Fortgang eröfnen werde. Er ist der Fechterey schon gewohnt, und weiß so gut logisch als rhetorisch zu schimpfen. Erinnern Sie sich nicht seiner Ausfälle wider die Herren Mattheson, Schröter und Fritz? Haben Sie mehr die Harlekinaden seines Witzes, oder seine gebieterische Mine, seine Machtsprüche und Aufschneidereyen belachet? Was ihm bey seiner eigennützigen Zanksucht nahe gehen muß, ist ohne Zweifel dieses, daß man seine Streitschriften verachtet, und keiner darauf antwortet. Er wird dadurch außer Stand gesetzet, seine Exemplare davon an den Mann zu bringen, und denken Sie einmal, was ihm dadurch für ein Schaden widerfahren muß, weil er insgemein seine Sachen selbst verlegt, entweder weil er einen größern Gewinn damit zu machen vermeint, oder weil sie kein Verleger haben will.

In Erwartung des wichtigen neuen Werks, womit uns Herr Sorge beschenken will, bin ich auf den Einfall gerathen, diesem Manne eine kleine Freude zu machen. Ich bin entschlossen, mich über einige Druckfehler in seinen theoretischen und praktischen Werken aufzuhalten, um ihm dadurch Gelegenheit zu geben, wider mich zu schreiben. Ich werde repliciren; er wird dupliciren; ich werde nicht wieder antworten; er soll das letzte Wort behalten. Der Hecht war blau; blau war der Hecht. Wenn ihm eine Streitschrift wider andere so viel als die gegen mich eintragen wird, so kann er eine Zeitlang zufrieden seyn, und sich hernach neue Gegner suchen. Eins will ich den Herrn Sorge zum voraus bitten, nemlich dieses, daß er sich in seiner Widerlegung meiner Anmerkungen beyleibe keinen Zwang anthue. Je ärger, je besser. Ein jeder muß reden, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und ich wollte ihm nicht rathen, seinen bisherigen Geschmack im Streiten zu verändern.

Da ich im Begrif bin, meine Anmerkungen anzufangen, so schicket mir ein gewisser einsichtsvoller Musikus, den Sie kennen und hochschätzen, seine Gedanken über den Unterscheid der marpurgischen und sorgischen Lehrart in Absicht auf die Herleitung der dissonirenden Accorde zu. Ich glaube dem Publico ein Vergnügen zu machen, wenn ich demselben solche mittheile. Ein Streit über die Methoden verdienet Aufmerksamkeit, und kann, wenigstens für einen großen Theil derjenigen, die Unterricht in der Lehre von der Harmonie geben, bey itzigen aufgeklärten Zeiten, wo man mehr als jemals auf gute Ordnung siehet, nicht anders als interessant seyn. Da sich alle gute Melodie auf eine zum Grunde liegende gute Harmonie gründet: so gehöret die Lehre von der Harmonie ohne Zweifel unter die vornehmsten und erstern Gegenstände eines Tonkünstlers,

lers, der von seiner Sache einen bessern Beweis als diesen führen will: **er hats gesagt.** Wenigstens ist nicht alle Welt mit einem solchen Beweise zufrieden, und wenn es auch nur in Dingen wäre, die den so veränderlichen Geschmack in der Musik angehen. Das Gefallen oder Mißfallen dieser oder jener Person ist niemals eine vernünftige Regel gewesen. Wie oft kann uns heute etwas gefallen, worüber wir morgen spotten, und umgekehrt? Hier sind die Gedanken des bemeldten Freundes, in Absicht auf die marpurgische und sorgische Lehrart in dem Artikel von den Dissonanzen.

"Der Herr Sorge beschuldiget den Herrn Marpurg, daß er die Lehre von den "dissonirenden Harmonien nicht leicht, nicht deutlich, und nicht ohne Verwirrung "vorgetragen habe. Er aber, der Herr Sorge, habe, nach seinem angenommenen "Grundsatze, diese Harmonienlehre leicht, deutlich, und ohne Verwirrung vorgetragen. "Ob diese Beschuldigung gegründet sey, und ob der Herr Sorge das nach seinem "Grundsatze geleistet habe, was er von andern verlangt, wird aus folgenden zum "Grunde gelegten Grundsätzen am besten zu beurtheilen seyn, wenn man nemlich bey- "de Lehrarten damit vergleicht, und Acht hat, welche von beyden mit diesen Grund- "sätzen am vorzüglichsten übereinstimmt.

Erster Grundsatz.

"Alle Harmonieverständige kommen darinnen überein, daß man gewisse Harmo- "nien zu Grundharmonien annehmen, und daraus als von einer Mutter die andern "Harmonien herleiten müsse.

"NB. Aus dem Exempel des Herrn Marpurgs und Herrn Sorge ist klar, daß sie "diesen Grundsatz für wahr annehmen.

Zweyter Grundsatz.

"Alle gegebene dissonirende Harmonien, wenn sie Grundharmonien seyn sollen, "müssen die unzertrennlichen wesentlichen Merkmale einer Grundharmonie in sich be- "greifen. Diese Merkmale sind folgende:

"a) Der Grundton muß ohne Ausnahme consoniren.

"b) Die harmonischen Töne darinn müssen terzenweise über einander gebaut "seyn; und

"c) Deßwegen kann niemals eine 2, 4, oder 6 in einer Grundharmonie statt haben.

"Vergleicht man nun des Herrn Marpurgs Lehre von den 4, 5, 6 und 7stimmigen dis- "sonirenden Grundharmonien mit obigem zweyten Grundsatz, so findet sich, daß alle "seine angegebene Grundharmonien mit demselben auf das genaueste übereinstimmen. "Also ist des Herrn Marpurgs Lehre von den dissonirenden Harmonien wahr, leicht "und deutlich. Wer kann also anstehen, der Wahrheit und der mit dieser übereinstim- "menden Lehrart des Herrn Marpurgs von den dissonirenden Harmonien seinen Bey- "fall zu versagen? Dieses kann von niemand geschehen, als einem, der von Vorur- "theilen eingenommen ist.

"Des Herrn Sorgens allgemeiner Grundsatz heißt nach seinem musikalischen "Vorgemach pag. 343. §. 9. lin. 11.

"**Die Septime ist die Mutter und der Ursprung aller übrigen Dissonanzen.** "Das will nach seinen Exempeln sagen: die Septimenharmonien sind die Grund- "harmonien aller übrigen dissonirenden Harmonien.

 "Ich

"Ich zweifle nicht daran, daß der Herr Sorge darinn mit mir einerley Meinung sey, "nemlich, daß alle Mütter in der ganzen Welt als Mütter einige allgemeine und von "ihnen unzertrennliche wesentliche Merkmale unter sich gemein haben müssen. Die-"ses zugegeben, so müssen alle dissonirende Grundharmonien, als Mütter aller übrigen "dissonirenden Harmonien, ihre unzertrennliche wesentliche Merkmale, ohne Aus-"nahme, mit einander gemein haben. Diese sind in dem vorhergehenden zweyten "Grundsatze genau bestimmt worden.

"Vergleiche ich nun des Herrn Sorgens Grundharmonie, $\begin{smallmatrix}7\,f\\5\,d\\3\,h\\1\,g\end{smallmatrix}$ die im musikali-"schen Vorgemach Part. 3. Tab. 18. Fig. 1. Baßnote 3 steht, mit dem vorhergehenden "und festgesetzten zweyten Grundsatz, so stimmt er vollkommen überein mit demselben.

"Nehme ich aber von vielen andern Exempeln dasjenige, so Part. 3. Tab. 19. "Fig. 19. steht, $\begin{smallmatrix}7\,c\\4\,g\\2\,e\\1\,d\end{smallmatrix}$ und vergleiche es mit dem zweyten Grundsatz, so findet sich, daß "es mit allen Merkmalen einer Grundharmonie in offenbarem Widerspruch steht; "a) denn sein Grundton dissonirt; b) die harmonischen Töne sind nicht terzenweise über "einander gebaut; c) und sind die 2 und 4 in demselben enthalten. Nun wird daher "die Harmonie $\begin{smallmatrix}9\,d\\5\,g\\3\,e\\1\,c\end{smallmatrix}$ hergeleitet. Diese aber stimmt mit dem zweyten vorher festgesetzten "Grundsatz vollkommen überein; nemlich a) der Grundton consonirt; b) die harmo-"nischen Töne sind terzenweise über einander gebauet, weil die Septime nur ausge-"lassen ist, um den Satz vierstimmig zu machen; c) und ist keine 2, 4 oder 6 darinn "enthalten. Welcher von diesen beyden letzten Sätzen ist also die Grundharmo-"nie? $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\\1\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\\1\end{smallmatrix}$? Alle Harmonieverständige, welchen die wesentlichen Merkmale "der Harmonien bekannt sind, (und diese sind nur die wahren Harmonieverständige) "werden sagen: die letztere.

"Wie kann denn Herr Sorge sich vorstellen, daß eine solche Abweichung von "seinem System, als des Herrn Marpurgs seine ist, eine Lehrart schwer und un-"deutlich mache? da vielmehr klar aus dem Vorhergehenden zu ersehen, daß seine "eigne Methode, die Sorgische, überaus geschickt ist, Verwirrung, Undeutlichkeit "und Schwürigkeit in die Lehrart der dissonirenden Harmonien einzuführen. Dieses "ist aus Folgendem klar zu erweisen.

"Alle dissonirende Grundharmonien, aus welchen alle übrige dissonirende Harmo-"nien herzuleiten sind, müssen ihre unzertrennliche wesentliche Merkmale in sich "begreifen.

"Die wenigsten Septimenharmonien weisen diese wesentlichen Merkmale auf.

"Also können nicht alle Septimenharmonien Grundharmonien seyn.

"Hieraus ist klar, daß der allgemeine Grundsatz des Herrn Sorgen über einen Haufen "fallen muß, den er angenommen hat. Also gebe ich hiemit des Herrn Marpurgs "Dissonanzenlehre den Vorzug vor des Herrn Sorgen seiner, nicht aus Partheylich-"keit, sondern aus Liebe zur Wahrheit.

Ich habe die Ehre, zu seyn rc.

Neologos.

Nach-

Nachricht.

Die Gesellschaft hat folgendes Schreiben zu merkwürdig gefunden, um selbiges dem Publico zu vorenthalten.

Meine Herren,

Da ich meine alten Papiere durchsuche, so finde ich unter selbigen etwas, was Ihnen in Ihren kritischen Briefen vielleicht Stof zu allerhand Betrachtungen geben kann. Es enthält dasselbe eine musikalische Anecdote aus den Zeiten der alten ebräischen Musik. Der Freund, der mir solche gemein gemacht, hat sie aus den Denkwürdigkeiten Josaphats von Rabbi Menahen Ben Sarugh übersetzet. Zarlino erwehnet derselben im IX. Buche seiner Sopplementi musicali, Seite 400, und lobet den Rabbi Menahen als einen getreuen Geschichtschreiber. Sie dürfen an der Richtigkeit der Uebersetzung meines Freundes nicht zweifeln, weil die ebräische Litteratur sein Hauptwerk war. Ich bin rc.

Breslau den 6. Jul. 1759. Reinhold Pfeifer.

Geschichte.

Als nun Josaphat die Kinder Moab aufs Haupt geschlagen hatte: so wurde eine Menge von Gefangenen zu Jerusalem eingebracht.

Und einer von denselben bekam Lust, dem Gott Jsraels zu dienen, und fieng an sein Herz vom Camos zu neigen, dem Greuel der Moabiter. Es hieß aber selbiger mit Namen Suha-Laim.

Und er trat zu einem Priester der Vorstadt Jerusalems, die man heißet Libanon, und sprach: O du Geordneter des Herrn! hör auf mein Bitten, und führe mich dahin, wo man dienet dem Gott Jsraels. Und der Priester versprach es ihm.

Und alsbald nahm er ihn zu sich in sein Haus, und hieß ihm da bleiben, so lange als er wollte.

Suha-Laim aber saß beständig zu des Priesters Füßen, zu hören die Worte seines Mundes, und darnach zu thun. Und als er so weit war, daß er konnte antworten auf die Fragen des Priesters, so wurde der Tag seiner Beschneidung angesetzt.

Und das Volk Jsraels fand Wohlgefallen an der Bekehrung des Moabiters. Und als der Tag seiner Beschneidung herannahete, so wurden bestellt die Sänger und Spieler Libanons, zu singen und spielen im Tempel.

Es waren aber denselben die Lieder Assaphs nicht geläufig, die an diesem Tage solten aufgeführet werden, und welche von den Priestern ausdrücklich dazu waren verordnet worden. Man lud also einige Sänger und Spieler dazu ein aus dem Hause Josaphat und aus den andern Tempeln der Stadt Jerusalem, und man bat sie, den ihrigen beyzustehen, und aus der Noth zu helfen.

Aber siehe, die fürstlichen Sänger und Spieler wurden mit scheelen Augen angesehn, und Leute die nicht würdig waren, neben sie gestellet zu werden, wollten ihnen nicht den Rang geben, der ihnen gebührte.

Auch wollte der Aelteste der Sänger von Libanon nicht zugeben, daß einer von den Sängern Josaphats die Chöre dirigiren sollte, und der Aelteste war so dumm, daß er nicht wußte, was zur Direction gehörte. Und ehe man noch anfieng zu singen, trat er

hin und sprach: Ich, der Aelteste von den Sängern Libanons, laß mir nicht nehmen das Recht, zu schlagen den Tact; denn es kömmt mir zu.

Und da die Sänger und Spieler Jerusalems dieses sahen, so entschlossen sie sich, nicht zu singen und zu spielen, und wollten nur zuhören, um über die dumme Ausführung der Lieder Assaphs zu lachen.

Und der Aelteste der Sänger Libanons, Chalo-Chibad genannt, machte den Anfang, das leichteste unter den Liedern Assaphs vorzusingen. Doch kaum erhob er die Stimme, und hatte nicht mehr als zween Tacte hergejauchzet, als einer der fürstlichen Sänger aus guter Wohlmeinung zu ihm trat, ihn zu führen, damit er nicht weiter stolperte; denn er sang nicht nach dem Tact, und er sang das cis als wäre es ein c.

Und Chalo-Chibad empfand dieses sehr übel, und machte sehr grimmige Gebährden, und hätte gerne hinausgestossen den fürstlichen Sänger der ihm einhalf.

Aber um zu verbergen die Schande, die auf ihn zurückfiel, so schob er die Schuld auf die Spielleute Libanons, und sprach: ihr alle, die ihr hier versammelt seyd zu hören die Lieder Assaphs, glaubet nicht, daß ich es bin, der da gefehlet hat. Die Spielleute von Libanon haben mich gebracht aus dem Tact, und sie haben gespielt das cis, als wäre es ein c.

Nun waren zwar diese Spielleute nicht weniger ungeschickt als die Sänger Libanons. Allein es begab sich zu selbiger Zeit, daß einer von den Männern Josaphats auf die Spielleute Acht gab, und ihnen sahe in die Noten; denn er stand hinter ihnen.

Und alsbald fieng dieser an zu reden, und sprach: Ihr Sänger Libanons habt gefehlet; denn eure Spielleute haben gespielet, so wie es geschrieben steht im Buche der Noten. Und Chalo-Chibad verstummte; denn noch ein andrer fremder Sänger trat zu ihm, und sagte ihm ins Ohr: Mein Freund, du hast nicht nach dem Tact gesungen, und du hast das cis gemacht, als wäre es ein c.

Und es gieng dem Volke Libanons sehr nahe, zu entdecken dergleichen Unwissenheit an Chalo-Chibad, dem Aeltesten ihrer Sänger.

Und ein andrer Sänger Libanons trat an die Stelle des Aeltesten, um zu vollbringen das Lied Assaphs. Aber er machte es nicht besser, als sein Vorgänger.

Und es war eine Lust, mitanzuhören die Unordnung, die da herrschte unter den Sängern und Spielern Libanons; und da spielte ein jeder nach seinem Gefallen, so daß es niemals klang, als wären sie da zu spielen einerley Lieder.

Bald griffen die Spielleute unrein, bald kamen die Sänger aus dem Tact, oder sangen falsch; und Chalo-Chibad konnte keinen zurechte weisen; denn er vermochte nicht zu übersehen das Blatt, das er zum Schein in der Hand hatte, und worauf geschrieben waren der Stimmen viele, sonst genannt Partitur.

Und die Instrumente, genannt Minnim und Schalisim, waren niemals recht gestimmt; denn die Spielleute konnten nicht gut hören; und sie irrten sich alle Augenblicke in dem, was man nennet mol oder dur, das ist verdollmetschet weich oder hart; und sie wurden dergleichen Fehler nicht gewahr, ausgenommen wenn sie ihnen gesagt wurden von den königlichen und andern Sängern und Spielern der Stadt Jerusalem.

Und die Spielleute vom zweyten Chor, die kein Saytenspiel hatten, und die bestellet waren, die Chasosra und Schofar zu blasen, machten es nicht besser; denn sie bliesen darauf, als hätten sie geblasen auf Kuhhörnern, weil sie nicht konnten bezwingen den Othem, daß er nicht zu stark hineinführe in die Röhren; und nicht ein einziger spielte, wie es ihm vorgeschrieben war; und sie wollten alle mit Manieren blasen, und heulten und meckerten, daß es abscheulich war mitanzuhören.

Und

Und hierinnen waren sie gleich den Spielleuten vom ersten Chor, die da strichen die Minnim und Schalisim, die auch beständig anders spielen wolten, als ihnen vorgeschrieben war.

Diese Leute konnten nicht führen den Bogen, ohne zu kratzen, und sobald sie im Tempel anrührten ihre Minnim und Schalisim, so glaubten sie, alles Volk sey nur gekommen, ihre gekratzten Töne zu vernehmen.

Und sie bedachten es nicht, daß man auch hören wolte die Sänger; sondern sie strichen darauf los, als wenn jene nur da wären für die Langeweil.

Zwar gaben die Sänger Josaphats und die aus den Tempeln der Stadt Jerusalem sich viele Mühe, sie zu lehren, die Lieder Assaphs piano, das ist sachte, zu begleiten. Aber siehe, es war vergebens. Denn sie waren zu unwissend, auf die Worte der Klügern zu merken, und sie waren auch zu hochmüthig dazu. Sie waren aber hochmüthig, weil sie dumm und unwissend waren.

Und also wurden nach Art der Stümper vollendet die Lieder Assaphs, und die Beschneidung gieng vor sich. = =

Allein durch diese halsstarrige Aufführung und Unwissenheit der Sänger und Spieler Libanons wurden die königlichen und fürstlichen Sänger und Spieler, und die von dem Tempel zu Jerusalem abgeschrecket, sich jemals mit ihnen zusammen zu finden, und ihre Stimme und Instrumente mit den ihrigen zu vermischen.

Und man überließ sie ihrer Unwissenheit, weil sie nicht wolten weiser werden; und man suchte nicht, sie in ihrer Kunst zu bessern, weil sie nicht wolten gebessert werden.

Und die Sänger und Spieler Libanons wurden also verlassen und ausgezischt von allen, die klüger waren als sie; und da geschahe es, daß erfüllet wurden die Worte Assaphs: daß nur die gelehrigen und bescheidnen Sänger und Spieler mit Weisheit und Kunst solten begabet, die ungehorsamen und dummstolzen aber mit Blindheit und Unwissenheit geschlagen werden bis auf den heutigen Tag.

An Julchen.

Aus den Erweiterungen. Componirt von dem Herrn von H.

Schönes Julchen, dir zu Ehren
Rühr ich jetzt mein Saytenspiel.
Laß die Töne dich belehren,
Was der Mund nicht sagen will,
Und was meine Schüchternheit
Zu entdecken sich gescheut.

Täglich fühl ich mit Entzücken
Deiner Blicke Zauberkraft.
Täglich wünsch ich diesen Blicken
Immer stärkre Leidenschaft:
Doch mein Wunsch bleibt unerhört,
Weil ihn Julchen nicht erfährt.

Jeder Tag wird mir zur Plage,
Keiner ist von Schwermuth leer:
Und mein Herz, indem ich klage,
Wird von bangen Seufzern schwer;
Weil es sich beständig quält,
Daß ihm Julchens Umgang fehlt.

Ihr, verlebte frohe Stunden,
Wie seyd ihr so schnell enteilt!
Mit euch ist mein Glück verschwunden,
Das mir Julchens Blick ertheilt,
Als wir eine halbe Nacht
Froh mit Tanzen zugebracht.
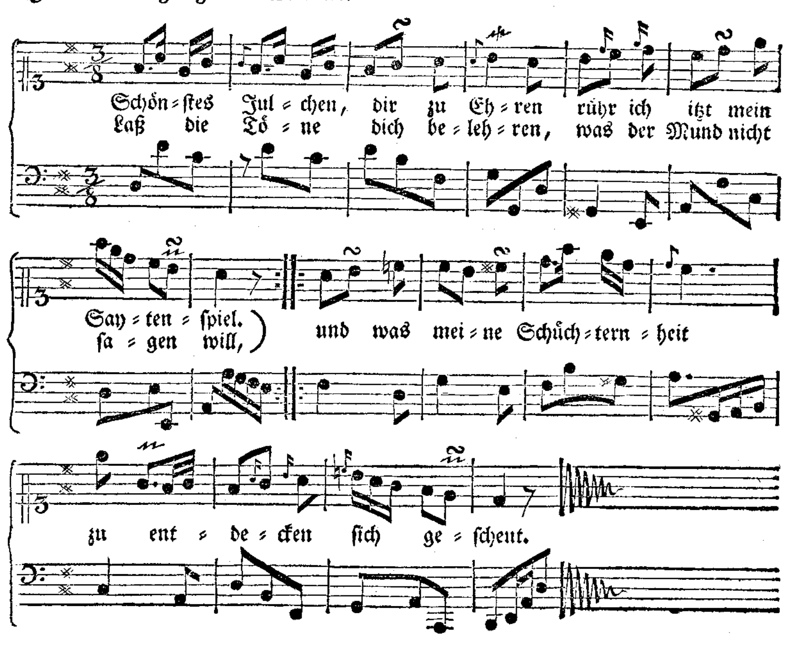
O wie

O wie feurig schlug das Herze,
Als ich dir zur Seiten saß,
Und mein Glück bey Lust und Scherze
Aus den blauen Augen las!
Als ich von der schönsten Hand
Einen sanften Druck empfand!

Doch was helfen mir die Klagen?
Hört sie doch mein Julchen nicht.
Ich darf keinen Wunsch mehr wagen,
Da mein Schicksal widerspricht;
Das mich feindlich auf das Land
In die Einsamkeit verbannt.

Himmel, ändre mein Geschicke!
Du kennst meine treue Brust;
Du weißt, daß ihr falsche Tücke
Und der Leichtsinn unbewußt;
Daß mein Herz nicht Untreu kennt,
Sondern nur für Julchen brennt.

In der Bewegung einer Menuet.



Diese Briefe werden alle Sonnabend fortgesetzt, und sind bey dem Buchdrucker und Verleger, Friedrich Wilhelm Birnstiel, an der Ecke der Holzgartenstraße ohnweit der Schleuse, wie auch in den hiesigen Buchhandlungen, für 1 Groschen zu haben.

V. Brief

an den

Herrn Doctor und Professor der Rechten

Johann Carl Conrad Oelrichs.

Berlin den 21. Julius 1759.

Mein Herr,

Ehre dem Ehre gebühret. Ich sehe alle Organisten für so viele Baccalaureos, Doctores und Professores der Tonkunst an, wenn sie auch nicht von London oder Oxford aus *) die Bestallung dazu erhalten haben. Wenn alle übrigen Tonkünstler nur entweder mit dem Kopfe oder der Hand allein arbeiten: so muß bey jenen, zu gewissen Zeiten, alles zugleich in Bewegung seyn, Kopf, Hand und Fuß. Erlauben Sie mir, Ihnen die Vorzüge eines Organisten zu zergliedern, und demselben, wenigstens über einen bloßen Clavieristen, seinen Rang anzuweisen.

Was für eine Menge musikalischer Wissenschaften entdecke ich bey dem Organisten? Welche soll ich zuerst berühren? Ein Clavierist bekümmert sich wenig um die Theorie der Musik. Er schicket seinen Gulden an den Herrn Oesterlein, oder an den Herrn Lehmann, und läßt sich seinen Flügel stimmen. Er erklärt ohne Ausnahme diejenigen für Pedanten, die sich mit der Lehre von den Temperaturen abgeben, und es gilt ihm gleich, ob er weiß oder nicht, warum die

*) Man kann von den engelländischen rc. Doctoribus der Musik nachlesen des Herrn Prof. **Oelrichs historische Nachricht von den academischen Würden in der Musik, und öffentlichen musikalischen Academien und Gesellschaften. Berlin 1752, in 8. bey Christian Friedr. Voß.** In den beliebten **hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit** von dem itztlaufenden Jahre, findet man in verschiedenen Stücken eine Nachlese zu diesem gelehrten Tractat, die wir den Bemühungen des verehrungswürdigen Greises, des berühmten Herrn Legationsraths **von Mattheson**, zu danken haben.

die großen Terzen etwas scharf seyn müssen. Ob nun gleich der Organist auch nicht nöthig hat, das Stimmhorn alle Augenblicke selber in die Hände zu nehmen: so hält er sich dennoch verbunden, die Kunst zu wissen, damit umzugehen. Er weiß aber nicht allein mechanisch damit umzugehen. Die Frage ist, solches nach gewissen Regeln der musikalischen Theorie zu führen, und denen zufolge die Verhältnisse der Quinten und Terzen von dem Orgelbauer einrichten zu lassen. Würde es nicht schimpflich für den Organisten seyn, wenn der Orgelbauer besser als er wissen wollte, warum die großen Terzen, kleinen Sexten und Quarten über sich, und die kleinen Terzen, große Sexten und Quinten unter sich schweben müssen? Ich habe noch keinen Organisten gesehn, der mir nicht hätte sagen können, warum die Octaven ganz allein vollkommen rein seyn müssen, und ich schließe hieraus, daß er auch wissen müsse, warum man alle andere Intervalle etwas weniges von ihrer Reinigkeit verliehren lasse.

Was zur Theorie der Orgel, in Ansehung ihrer Structur, gehöret, zeiget der Herr Professor **Adlung** sehr ausführlich und gründlich in seiner Anleitung zur Musikgelahrtheit. Ich wünschte, daß dieser scharfsinnige Musikgelehrte das Kapitel von dem Gebrauche der Orgelregister noch einmal übersehen, und wenigstens die Verbindungstabellen aus selbigem weglassen wollte. Er hat selbige zwar im §. 211. mit einigen Bedingungen begleitet. Aber durch diese Bedingungen wird nur bloß die Anzahl der Verbindungen vermindert, und es bleibet annoch eine erstaunliche Menge von solchen übrig, die nichts weniger als eine gute Wirkung hervorbringen können. Sollten bey einer Orgel nicht vierzig oder funfzig Verbindungen zu allem, was man nur zu machen hat, hinlänglich seyn, und genugsame Veränderungen geben können? Ich überlasse dieses der weitern Untersuchung des fleißigen Herrn Adlungs selbst.

Lassen Sie uns sehen, mein Herr, was ein Organist, als Organist, eigentlich zu thun hat. Es ereignet sich allhier zwischen der Obliegenheit eines katholischen und protestantischen Organisten ein kleiner Unterschied. In katholischen Kirchen wird wechselsweise gespielt und gesungen; in protestantischen Kirchen singt und spielet man zugleich. Folglich kommt es bey den Pflichten eines protestantischen Organisten auf folgende drey Punkte an: auf das **Vorspiel, das Mitspiel** und das **Nachspiel;** und bey einem katholischen Organisten auf das **Vorspiel,** das **Zwischenspiel** und **Nachspiel.** Beyde haben, ein jeder nach seiner Art, Gelegenheit, die Künste der Harmonie und Melodie auf mehr als eine Art zu zeigen. Sie thun es auch in der That, und wenn es der eine etwann besser als der andere thut: so ist es hiemit wie mit der Ausübung aller übrigen Künste und Wissenschaften beschaffen. Zum Glücke, daß unter keinen andern Tonkünstlern mehrere Nacheiferung, als unter den Organisten ist.

Sie

Sie hören sich, sie kritisiren sich einander. Kann man sich von dieser Nacheiferung etwas anders, als eine tägliche Verbesserung ihrer Kunst versprechen?

Ich will zuförderst von dem **protestantischen Organisten** reden. Die einzige Gelegenheit, die derselbe hat, sich allein hören zu lassen, findet sich bey dem Vorspiel auf einen Choral, und bey dem Nachspiel, wenn man aus der Kirche geht. Das **Vorspiel** besteht entweder aus einer freyen Fantasie, oder aus einer auf die Melodie des Gesanges, zu welchem man vorspielet, nach gewissen Regeln eingerichteten Fantasie. Wegen des Worts **Fantasie** ist zu bemerken, daß selbiges zwar eine jede Composition aus dem Stegereif anzeiget; aber nicht jeden Mischmasch von Gedanken, wo man alle Augenblicke und ohne Ursache, die Tactart und die Anzahl der Stimmen verändert, und immer neue Hauptsätze zum Vorschein bringt, und keinen gehörig bearbeitet; kurz, wo nichts als wilde regellose Einfälle ohne Kunst einander ablösen. Eine **freye Orgelfantasie** ist also eine solche Composition aus dem Stegereif, wo man sich nicht einen vesten Gesang, oder den Choral zum Gegenstande der Ausarbeitung nimmt; und eine solche Orgelfantasie, worinnen der Choral zum Grunde lieget, nenne ich eine **Choralfantasie.** Sollten jemanden schicklichere kurze Ausdrücke bekannt seyn, so ersuche ich selbigen, dem Publico vermittelst dieser Blätter solche gütigst gemein zu machen. Auf wie vielerley Art die freye Fantasie ausgeübet werden könne, werde ich in dem Artikel vom katholischen Organisten zeigen. Uebrigens bedienet sich der protestantische Organist nur derselben beym Vorspiel, wenn er nicht Zeit genung hat, eine Choralfantasie hören zu lassen; und hat er Zeit übrig, so lässet er öfters vor einer Choralfantasie eine freye vorhergehen.

Allein auf wie vielerley Art kann diese Choralfantasie ausgeübet werden? Auf so viele Arten, daß ich beynahe glaube, daß keine Liste davon gemachet werden kann, der man nicht annoch immer einige Arten zusetzen könne. Ich will also nur überhaupt davon reden. Gewisse Arten darunter, die so beschaffen sind, daß sie nicht leichtlich aus dem Stegereif ausgearbeitet werden können, sondern zuvor mit der Feder zu Hause entworfen werden müssen, kann man allenfals aus der Liste der Orgelfantasien ausstreichen, und sie als studirte Orgelstücke zum Vorschein bringen. Diese gewisse Arten sind die canonischen Gegensätze gegen den vesten Gesang, von welchen man an des sel. Herrn Capellmeisters **Bach**, zu Nürnberg gestochnen Veränderungen über das Weynachtslied: **Vom Himmel hoch da komm ich her**, Exempel hat.

Erstlich kann der Choral **zweystimmig** ausgeführet, und der veste Gesang entweder mit der rechten oder linken Hand genommen werden. Der Gegensatz wird, so wie in allen übrigen verschiednen Arten der Ausführungen,

welches ich hier für alle andere Fälle überhaupt bemerke, also auch hier, der Zeit und dem Affect des Liedes gemäß, erwehlet, und entweder im geraden, oder ungeraden Contrapunkt; in dem in der gedritten Bewegung, in dem rückenden, punctirten, unverbundnen oder verbundnen Contrapunkt, u. s. w. angebracht. Man findet von allen diesen verschiednen Gattungen des Contrapunkts Nachricht in der marpurgischen Abhandlung von der Fuge, und zwar im ersten Theile.

Zweytens kann der Choral **dreystimmig** ausgeführet, und der veste Gesang entweder in der Ober= Unter= oder Mittelstimme angebracht werden. Die beyden übrigen Stimmen contrapunktiren dagegen entweder in der bloßen Nachahmung unter sich, oder fugirend, oder canonisch. Die Formeln zur Nachahmung oder zur Fuge, werden entweder aus freyer Erfindung, oder aus der Melodie des Chorals hergenommen.

Mit der **vierstimmigen Ausführung** ist es wie mit der dreystimmigen beschaffen, wenn man bemerkt, daß der veste Gesang sowohl in den beyden äußersten Stimmen, als den beyden mittelsten Statt finden kann, währender Zeit in den drey übrigen nachahmend, fugirend oder canonisch dagegen contrapunktirt wird. Die Schreib= oder Spielart ist allezeit gebunden, und werden die freyen Anschläge der Dissonanzen den galanten Tonkünstlern außerhalb der Kirche überlassen.

Ich komme auf das **Mitspiel** der protestantischen Organisten. So kunstreich sich derselbe in seinem Vorspiele bewiesen hat, so simpel ist er, wenn er die Stimme der Gemeine mit den Tönen der Orgel begleitet. Da ihm die alten Tonarten aus dem Grunde bekannt sind: so ist nicht allein sein Vorspiel darnach vorläufig eingerichtet worden, wenn der Choral in eine alte Tonart gehöret, sondern er richtet auch itzo die ganze Begleitung darnach ein. Weit gefehlt, daß er seinen harmonischen Witz verschwenden, und von einem scharfen dissonirenden Satze in einen andern noch schärfern, ohne die geringste Ursache, und wohl gar enharmonisch, hineinplatzen sollte: so behält er nicht allein bey eben demselben Choral allezeit eben denselben Baß und eben dieselbe Harmonie bey, es mag dieser Choral so vielstrophicht seyn, als er will; sondern er ziehet annoch beständig den Gebrauch der consonirenden Accorde den dissonirenden vor; und wenn er diese letztern gebrauchet, so präparirt und resolvirt er sie regelmäßig. Die Ursache, warum er allezeit eben denselben Baß und eben die Harmonie beybehält, ist diese, weil er dadurch diejenigen Stimmen der Gemeine, die nicht im Einklange oder der Octave mitsingen, oder wenigstens nicht am Ende einer Zeile aushalten, dadurch allmählich zu einerley Zusammenstimmung mit ihm zu bringen glaubet. Der in dem vierstimmigen Mitspiel herrschende Contrapunkt ist übrigens vermischt, gleich oder ungleich mit durchgehenden Viertheilen, wenn

der

der Choral in weissen Noten vorgestellet wird; und hiebey nimmt sich der Organist sehr in Acht, diese harmonische Ernsthaftigkeit durch eine Tirade lächerlicher Zwischenpassagen zu schwächen. Er hat es schon in seinem Vorspiele gezeigt, daß er eine vortrefliche Hand hat, und auch, ohne seine Finger mit bleyernen Ringen zu beschweren, die Orgeltasten gut niederdrücken kann. Er lässet es also bey einigen wenigen Noten oder Griffen bewenden, um von der einen Zeile zur andern überzugehen. Es hat es in diesem Stück eine ganz andere Bewandtniß mit einem regelmäßigen zwey- drey- oder vierstimmigen Vorspiele, worinnen ein Choral mit Gegensätzen ausgeführet wird. Die darinnen vorkommenden abgemeßnen Zwischensätze fließen aus dem Hauptsatze des ganzen Vorspiels.

Bey dem **Nachspiel** hat der protestantische Organist ohne Zweifel die meiste Zeit und Freyheit, eine Probe seiner Kunst abzulegen. Er kann sich ein Thema nach seinem Gefallen erwählen, und er kann uns so lange mit der Kunst seiner Töne unterhalten, als er will. Er thut es auch in der That, und Sie dürfen nicht glauben, mein Herr, daß er dazu etwann ein Ballet aus der letzten Comödie nimmt. Glauben Sie auch nicht, daß er uns mit nichts als weitläuftigen Arpeggios, und mit wilden Läufern nach Hause schicket. Wir haben hier allezeit eine gute regelmäßige Fuge, mit einem, zweyen oder auch wohl mehrern Subjecten, zu erwarten. Ende gut, alles gut.

Ich komme auf den **katholischen Organisten.** Ich bemerke allhier zwischen dem deutschen und ausländischen Organisten in Absicht auf die Spielart einen merklichen Unterscheid, indem der erste nach seiner sogenannten **Toccate,** womit er das Vorspiel zu dem gregorianischen Gesange macht, alle übrigen Zwischenspiele mit nichts als lauter kleinen vierstimmigen Fugen machet, die man **Versikeln** nennet. Der letzte hingegen wechselt seine Fugen, wovon er uns nach der ersten Strophe eines jeden Liedes eine hören läßt, mit allerhand Arten von zwey- drey- und mehrstimmigen melodiösen Fantasien ab, und diese Spielart scheinet mir, in Ansehung der daraus entstehenden angenehmen Veränderungen, vor der ersten den Vorzug zu verdienen. Ich werde von dieser letztern mehrere Nachricht geben, und nehme dabey die Spielart der Franzosen zum Muster, weil die Orgelspielkunst bey dieser Nation zur Zeit, noch mehr als bey irgend einer andern auswärtigen Nation, mit Einsicht und Aufmunterung getrieben wird.

Das Vorspiel zu jedem Choralgesang wird, wie von den protestantischen Organisten Deutschlands, entweder mit einer freyen, oder mit einer Choralfantasie gemacht, mit dem bloßen Unterscheid, daß selbige allezeit vier- und öfters mehrstimmig ausgearbeitet wird, nach dem Vermögen eines jeden. Nachdem hierauf von den Priestern eine Strophe abgesungen worden: so lässet sich der Organist mit einer Fuge, entweder über die Melodie des Chorals, oder über

einen andern willkührlichen Hauptsatz hören. Die folgenden Zwischenspiele sind entweder Solos, oder Duos, Trios, Quattuors oder Quinques. Die Begleitung des **Solos**, welches entweder mit der linken oder rechten Hand, innerhalb den zwo höhern oder tiefern Octaven allein, oder vermischt durchs ganze Grifbret, ausgeführet wird, geschicht entweder auf dem andern Manual allein, oder es wird annoch das Pedal zu Hülfe genommen. Man hebet dergleichen Stücke nicht allein insgemein mit einem Rittornell auf dem Begleitungsclaviere an, sondern lässet auch von Zeit zu Zeit das Rittornell mit dem Solo abwechseln, woraus man sehen kann, daß solche Solofantasien arienmäßig gemacht werden. Man hat aber 1) **Tenor- und Altsolos.** Hieher gehört der *Cromorne en taille* und die *Tierce en taille.* 2) **Diskantsolos.** Hieher gehört der *Dessus de Nazard* und der *Dessus de Trompete.* 3) **Baßsolos.** Hieher gehört *Basse de Cromorne* und *Basse de Trompete.* Zu derjenigen Art Solos, welche zugleich durch alle vier Octaven vermischt ausgeführet werden, gehöret vorzüglich die sogenannte *Tierce en taille.* Von den zu diesen Solos gehörigen Registern werde ich ein andermal reden. Vorläufig kann man sehen, was uns der Herr Agricola in den Marpurgischen historisch-kritischen Beyträgen, III. B. 6. St. Seite 505. davon gesaget hat. Die Begleitung ist drey- oder vierstimmig, nach Beschaffenheit der Umstände, und überall obligat.

Das **Nachspiel**, womit nicht allein jeder Choral für sich, sondern auch der ganze Gottesdienst beschlossen wird, besteht insgemein aus einem **Dialogo** oder **Gespräch**, worinnen ein kurzer Satz zum Grunde lieget, der mit fugirenden Formeln auf den verschiednen Clavieren wechselsweise bearbeitet wird.

So viele Freyheit der französische Organist vor dem deutschen in Absicht auf die Wahl der Hauptsätze hat: so muß er doch zu einer gewissen Zeit in diesem Puncte seiner Muse etwas Gewalt anthun. Es geschicht solches vom Advent bis zum Fest der heiligen drey Könige, allwo er nicht allein seine Themata von den sogenannten Noëls oder Weyhnachtsliedern hernehmen, sondern so gar die ganze Melodie solcher Lieder mit allerhand Veränderungen, zwey- drey- und vierstimmig, ariös und fugirend, ja so gar für den gemeinen Haufen der Zuhörer, musettenmäßig ausführen muß. Ich habe einen gewissen Noël gehöret, der die Melodie von dem bey uns bekannten Choral: **Von Gott will ich nicht lassen**, hatte, und worüber der Herr Daquin ein paar schöne canonische Veränderungen, nach Art der bachischen, über **Vom Himmel hoch** rc. gesetzt hatte.

Lassen Sie uns itzo, mein Herr, das Talent eines Clavierspielers mit dem eines Organisten vergleichen. Braucht jener etwas mehr als eine fertige Hand, um sich Ehre zu machen? Der Fleiß der Componisten versieht ihn mit

seinen Stücken. Der Organist aber muß sich die seinigen componiren, und er hat nicht mehr Zeit zu dieser Composition, als er gebraucht, sie abzuspielen. Beydes geschicht in eben demjenigen Augenblick. Wenn es aber eben nicht gar so leicht seyn soll, auf dem Papiere zu componiren: wie ungleich schwerer muß es seyn, ohne allen Vorbedacht, aus dem Stegereif, und noch dazu schön zu componiren! Was für eine weitläuftige Känntniß der Regeln der Harmonie und Melodie, was für ein richtiger Geschmack, und insbesondere was für eine lebhafte Erfindungskraft gehört dazu? Denn

Savoir la marche, est chose très-unie,
Jouer le jeu, c'est le fruit du génie.

Das heißt ungefähr so viel, als daß es eben nicht viel Mühe kostet, alle Regeln zu wissen; daß es aber ein Werk des Genies ist, alle diese Regeln in Bewegung zu setzen.

Der Organist lässet sich zu allen Zeiten mit gleicher Fertigkeit hören. Der Clavierist entschuldigt sich öfters, daß er ein Stück noch nicht recht in der Hand hat, daß der Flügel nicht gleich befiedert ist, u. s. w. Wenn nach allem diesen von einem Clavieristen verlanget werden kann, daß er gewisse Arten von Compositionen, und auch den Generalbaß ohne Anstoß vom Blatte wegspielen müsse: so verlangt man nicht allein dieses vom Organisten ebenfalls, sondern dieser ist noch dazu verbunden, einen Generalbaß einen halben oder ganzen Ton tiefer oder höher vom Blatte transponiren zu können. Was muß das für eine verzweifelte Arbeit seyn! Muß ein Organist nicht alle Schlüssel der Musik ohne Unterscheid, einen so gut wie den andern, kennen? Wäre es aber nicht zu wünschen, daß kein Organist jemals dieser Arbeit bedürfte, zumal auf ungleich temperirten Orgeln, und sollten nicht alle neue Orgelwerke nach dem Ton derjenigen Instrumente abgestimmet werden, nach welchen man sich in der Transposition richten muß!
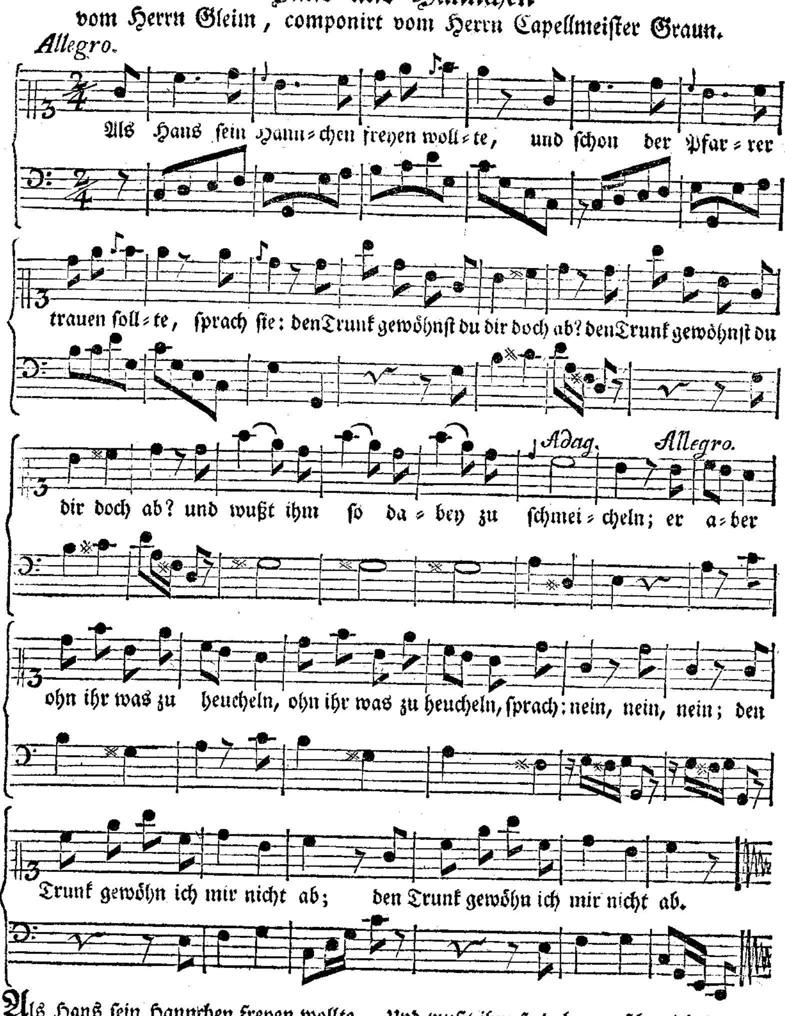
Gestehen Sie itzo, mein Herr, daß man den Verdiensten eines Organisten öfters nicht Gerechtigkeit genung wiederfahren läßt. Schade, daß ein solcher vortreflicher Mann hin und wieder so schlecht besoldet wird. Würden Sie aber itzo anstehen, den Organisten über den Clavierspieler zu setzen? Zwar giebt es auch Clavieristen, die alles vorhergesagte so gut, wie ein Organist, ja öfters noch besser wissen. Von solchen ist hier nicht die Rede gewesen. Ich betrachte sie als so viele Organisten ohne Platz. Ich rathe ihnen, sich bey der nächsten Vacanz zu melden, wenn sie sich nicht vor dem schweren Examine eines Organisten scheuen.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Eysymperiphoros.

Hans und Hannchen

vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn Capellmeister Graun.



Als Hans sein Hannchen freyen wollte,
Und schon der Pastor trauen sollte,
Sprach sie: Den Trunk gewöhnst du dir doch ab?
Und wußt ihm so dabey zu schmeicheln.
Er aber, ohn ihr was zu heucheln,
Sprach nein; den Trunk gewöhn ich mir nicht ab.

VI. Brief
an die
Gesellschaft.

Berlin den 28. Julius 1759.

Meine Herren,

Indem ich die Bässe, welche Herr Peter Kleinlieb zu den bewußten Duetten, nach der vom Herrn Paul Dreyklang an ihn ergangenen Aufforderung, ohne Zweifel ehestens, gedruckt oder geschrieben, bekannt machen wird, mit großem Verlangen erwarte: so geräth mir, durch einen besonders glücklichen Zufall, eine von dem Herrn Kleinlieb ganz neu gesetzte **zweystimmige Fuge** in die Hände, von welcher man mich versichert, daß er sie für ein Muster eines zweystimmigen Satzes, welcher ganz anders heraus kommen soll, als der in gewissen Duetten, und welcher gewiß keinen Baß verträgt, gehalten wissen will.

Sie können denken, meine Herren, wie groß meine Freude über diese Entdeckung war; indem ich, zumal bey itziger Gelegenheit, da die Materie vom zweystimmigen Satze, durch Herrn Kleinliebs eigene Veranlassung, die Aufmerksamkeit Ihrer Leser auf sich zieht, ganz gewiß ein Meisterstück reiner und richtiger Harmonie, schöner Modulationen, künstlicher Contrapunkte, ja wer weiß, was noch mehr, hier erobert zu haben glaubte. Aber wie groß war meine Verwunderung, als ich, nach genauerer Betrachtung dieser Fuge, zu meinem Mißvergnügen sehen mußte, wie sehr ich mich in meiner süßen Hofnung betrogen hatte.

Erlauben Sie, meine Herren, daß ich Ihnen einige Anmerkungen, welche ich über dieses Kunststück gemacht habe, mittheile. Da ihre beliebten Briefe eigentlich der Kritik gewidmet sind: so wird, wie ich hoffe, eine kurze

Beurtheilung einer Fuge sich in dieselben nicht so gar übel schicken. Herr Kleinlieb wird mir es um so viel weniger übel nehmen können, da man ja von ihm weiß, daß er eine so große Fertigkeit im Richten besitzt, daß selten ein musikalisches Stück, es mag auch sonst noch so gut gesetzet seyn, so glücklich seyn kann, seiner öfters sehr hämischen Beurtheilung zu entgehen.

Ich habe die Stellen, über welche ich etwas zu sagen gedenke, sorgfältig abgeschrieben, damit man meine Meinung desto leichter und deutlicher einsehen möge. Die Zahlen über jedem Tacte zeigen an, der wievielste Tact jeder in der Fuge sey. Für die Richtigkeit der Abschrift stehe ich, und kann sie allenfalls mit der eigenen Hand des Herrn Verfassers belegen.

Wer den Contrapunkt versteht, der beliebe vorläufig im Hauptsatze den Septimensprung vom h ins cis zum Anfang des zweyten Tacts zu bemerken, und erinnere sich, daß der Grundton bey diesem cis, a mit dem reinen Accorde, und nicht e mit dem Sextenaccorde ist. Wir werden diese Anmerkung weiter unten brauchen, wenn wir mit dem Hauptsatze zur weichen Tonart kommen. Bey 4 sollte über die dritte Baßnote cis, bey 5 über das gis, und bey 6 über das fis, von einem Harmoniker und Contrapunktisten, nicht immer die Terz, sondern allezeit die Sexte gesetzt worden seyn. Denn diese drey Terzen sind immer die Quinten von dem jedesmahl zum Grunde liegenden Accorde, und also aus den Mittelstimmen entlehnet: würden folglich, wenn sie in der Umkehrung zu Grundnoten würden, den Accord der Sexte und Quarte über sich verlangen, welches aber im reinen doppelten Contrapunkte nicht erlaubt ist. Die großen Fugenmeister pflegen sonst immer das, was sie über den Gefährten des Hauptsatzes bauen, umkehrbar zu machen: und wer es nicht thut, den pflegen sie einer Nachläßigkeit zu beschuldigen.

Ich will nicht hoffen, daß mir jemand diese Wahrheit, daß ein jeder Hauptsatz einer Fuge auf reine und richtige hermonische Grundsätze gebauet seyn müsse, abzustreiten Lust haben sollte. Sonst könnte ich mich, wenn auch jemand die gesunde Vernunft nicht allein hören wollte, auch noch mit dem Ansehen eines alten Erzcontrapunktisten schützen. Die Leute pflegen sonst immer gern einen berühmten Namen zum Schilde zu nehmen.

Wie steht es aber nun hier mit dem Baßmachen und der Harmonie unsers Herrn Contrapunktisten?

Mit dem Thema hat es, wenn ich die angeführten Fehler wider die contrapunktische Harmonie ausnehme, sonst, in Ansehung des Führers und Gefähr-

Gefährten, das erstemahl seine Richtigkeit. Nachdem es beyde Stimmen geendiget haben: so nimmt der Herr Verfasser einen Zwischengedanken, der nicht zu verwerfen ist. Er hätte aber, um die Einförmigkeit zu vermeiden, durch diesen Gedanken nunmehr in eine andere verwandte Tonart gehen, und das Thema in derselben unvermuthet anbringen sollen. Er war auch bereits auf gutem Wege, und hatte bey 11 das H moll glücklich erreicht. Allein er war noch zu sehr in seinen Haupton vertiefet, als daß er dieser stillschweigenden Erinnerung, die ihm seine eigene Empfindung gab, hätte Gehör geben können. Er wiederholt also lieber bey 12 das Thema mit beyden Stimmen noch einmal im Hauptone; und zwar in eben derselben Lage, wie vom Anfange, welches man, zumal in einer zweystimmigen Fuge, sonst nicht gern zu thun pflegt. Ein anderer Contrapunktist würde hier zum wenigsten das unterste zu oberst gekehret haben. Doch auch diesen kleinen Fehler wollte ich dem Herrn Peter Kleinlieb noch verzeihen, ob er gleich bey 13 unter dem cis wieder nicht die rechte Grundstimme, welche a seyn sollte, getroffen hat: wenn er nur nicht, nach der Passage im A dur, bey 24 das Thema noch zum drittenmale im Hauptone, in der Oberstimme, und zwar wieder in der vorigen Lage, wiederholet hätte, ehe es noch irgend in einer benachbarten Tonart vorgekommen ist. Der Herr Clavierist! Sein Instrument hat ja wohl einen größern Umfang von Tönen, als zwo Flöten haben. Hätte er doch seinen Hauptsatz wenigstens eine Octave tiefer vorgebracht: so wäre doch einige Veränderung dabey gewesen. Freuen Sie sich indessen, meine Herren. Der Herr Kleinlieb wird bald Fugen en Rondeau einführen. Die Leute werden manchmal wider Willen galant.

Bey dem 25ten Tacte ist der Herr Verfasser doch einmal auf die rechte Grundnote unter dem Hauptsatze gerathen, da er sonst immer die Sexte anstatt der Terz genommen hat. Ich möchte dieses gern zu seinem Ruhme nachsagen, wenn ich nur gewiß wüßte, daß es nicht von ungefehr geschehen wäre.

Nun sind wir schon auf die Hälfte der Fuge gekommen. Wir haben aber noch nichts, als nur die beyden Tonarten D dur und A dur, die schon im Hauptsatze und seiner Antwort enthalten waren, gehöret. Immer einerley Tonarten zu hören, ist dem Gehöre eben so verdrießlich, als es dem Geschmacke seyn würde, wenn man immer Kufenbier trinken wollte. Doch unser Herr Kleinlieb weiß dieses auch: deßwegen weicht er nunmehr bey dem 30ten Tacte doch endlich einmal, durch einen neuen Zwischengedanken, aber leider! wieder in der Quinte der Haupttonart, vermöge einer Transposition durch das D dur,

unter welchem, welches wohl zu merken, der Anfang des Gefährten und des Führers sich künstlich melden, ins G dur aus, in welchem sich das ganze Thema, aber ohne einen contrapunktischen Gegensatz hören läßt. Immer contrapunktische Gegensätze machen uns endlich auch lange Weile. Itzt erscheint die Abwechselung der Tonarten, nach welcher man uns auf der ersten Seite so lange hatte seufzen lassen, auf einmal. Herr Kleinlieb weiß die Zuhörer zu überraschen. Er geht aus dem G dur durch einen ganz kleinen Umschweif ins H moll, aber auch sogleich, ohne dem Gehöre das H moll einmal fühlbar zu machen, ins E moll. Das arme H moll! Andere haben es dem D dur gar zur Ehe gegeben. In unserer Fuge ist so eine schlechte Wirthschaft, daß sich die Frau vom Hause nicht einmal anders, als in einer großen Entfernung, zeigen darf.

Zum wenigsten würde es nichts geschadet haben, wenn Herr Peter doch nur bey 36 vor das letzte a in der Oberstimme, und bey 37 vor die fünfte Note des Basses, das d, ein Kreuz gesetzet hätte, so wie er bey 36 aus der sechsten Note des Basses ein eis gemacht hat, um zum Accorde vom fis vorzubereiten. Er will, um das Versäumte wieder einzubringen, geschwinde verschiedene Tonarten durchlaufen, und macht sie doch durch das ihnen eigene Unterscheidungszeichen nicht kenntbar. Hat er seinen **Heinichen** so ganz und gar vergessen? Ich rathe ihm, in dem **Generalbasse in der Composition, S. 752. die siebente Specialregel** wieder nachzuschlagen, und wohl zu überlegen. Das ist eine Probe von der Erfahrung des Herrn Kleinlieb in den Regeln einer guten **Modulation**. Itzo wird sich der **Fugenmacher** in seiner rechten Größe zeigen.

Bey 38. macht sich Herr Peter nichts daraus, ob ein Intervall vom Hauptsatze einen halben Ton tiefer oder höher steht, als es der Anlage nach seyn sollte; ob unter einer Note seines Hauptsatzes H dur oder D dur als Grundharmonie statt findet. Hier sollte die erste Note des 38. Tacts dis und nicht d seyn. Eis war oben der die Tonart entscheidende halbe Ton, das Semitonium naturale vom D dur. Hier muß also wieder das Semitonium naturale vom E moll stehen; und das ist dis: oder das Thema ist nicht recht angebracht. Kennt denn Herr Kleinlieb den Wehrt der halben Töne bey den Fugen noch nicht? Zu diesem dis nun, welches in der Oberstimme des 38. Tacts anstatt d stehen sollte, gehöret, den Regeln einer guten contrapunktischen Harmonie zufolge, im Basse H, nicht

nicht aber fis: so wie oben beym 2. Tacte das cis zur Grundharmonie a, nicht aber e erfoderte.

Wie steht es nun noch mit dem Basse zu den Duetten, mein Herr Kleinlieb? Wo Sie sich alsdenn nicht besser aus dem harmonischen Handel ziehen, als hier: so mag ich das Gespräch nicht mit anhören, welches Herr Paul Dreyklang, wie er versprochen hat, mit Ihnen darüber halten wird. Sie zeigen ja hier in Ihrer zweystimmigen Probefuge, daß Sie von den wahren Gründen der Harmonie noch sehr wenig kennen. Geschwinde die Nase in die Bücher gesteckt!

Ich komme wieder zu unserer Fuge. Bey 41. und 42. begeht Herr Peter mit dem, von dem Führer in der Tonart E moll entspringenden Gefährten, den er in der untersten Stimme anbringt, noch einen gröbern Fehler. Anstatt e e dis h g a, sollte es heißen e e d h g ais. Dieses ais ist die große Terz von dem Fisaccorde, welcher zum Grunde liegt, wenn man sich genau an den Hauptsatz binden will. Kehrt man sich aber nicht genau hieran: woran soll denn der Zuhörer sonst eine Fuge von einer freyen Imitation unterscheiden? Dem sey wie ihm wolle, unserm Herrn Kleinlieb beliebt hier a anstatt ais, und dabey die Mittelstimme anstatt der Grundstimme zu nehmen, und läßt uns anstatt des Accords ais mit der kleinen Sexte, a mit der großen Terz hören. Wie natürlich dieses a dur auf das vorhergegangene E moll klinge: lasse ich einen jeden, der gesunde Ohren hat, beurtheilen. Räumt man mir den Accord Fis dur bey 42. zum Grunde ein: so folgt daraus, daß die Oberstimme zu diesem Gefährten eben so falsch ist, als der Gefährte selbst.

Bey 54. im zweyten Tacttheile, muß das Kreuz vor dem g nur erst beym letzten Achttheil des Tacts stehen: oder man hat aller natürlichen Modulation entsaget.

Nun stellt der Herr Kleinlieb bey dem 55. Tacte sich und seine Fuge in der ansehnlichsten Größe dar. Er bringt sein Thema in die Enge. Die großen Contrapunktisten machen es gemeiniglich auch also. Nur Schade, daß es hier bey unserer vorhabenden Fuge, mit dem Hauptsatze im Zuschnitt versehen worden. Der Führer fängt gut an. Aber der Gefährte folgt sehr schlecht nach. Dieser macht es, sans comparaison, wie der Hans Wurst, welcher bisweilen einen Sprung des Seiltänzers, nach seiner Art, auf der Erde nachahmet. Bey dem gedachten 55. 56. und 57. Tacte, bringt unser Herr Contrapunktist mit dem Basse lauter Töne an, welche zum gegenwärtigen Vorhaben ungeschickt, übelklingend, ja, gar falsch sind. Wollte er den Gefährten

beym zweyten Theile des 55. Tacts eintreten lassen; so müßte es anstatt: h̄, h̄, e, cis, a, fis, u. s. w. heissen: d̄, d̄, cis, a, fis, gis, u. s. f. So würde zum wenigsten ein jeder anderer Contrapunktist, der nicht Herr Kleinlieb ist, sein Thema ins Enge gebracht haben. Aber wie wäre Herr Peter, in diesem Falle mit seiner Oberstimme zu Rechte gekommen? Im Zuschnitte des Hauptsatzes war es versehen, mein Herr Kleinlieb! Hätten Sie doch, bey gegenwärtigen kläglichen Umständen Ihres Hauptsatzes, da es Ihnen ja, wie man überall in dieser Fuge sieht, auf ein paar Noten des Hauptsatzes nicht ankömmt, lieber den 56. und 57. Tact gar weggelassen, und hätten alsdenn nur, wie bey 58. mit dem Basse in der Octave imitiret: so würde mancher vielleicht auf die Gedanken gekommen seyn, daß Sie weniger zu zeigen Lust hätten, als Sie verstünden. Itzo aber kann man leicht das Gegentheil vermuthen. Die zwo Noten h̄ h̄ im 55. Tacte, werden einen Kunstverständigen gewiß nicht verleiten, Ihre vermeinte enge Nachahmung des Hauptsatzes im Ernste für einen Canon in der Unterseptime anzusehen. Die Folge ist gar zu schlecht. Und wo wäre denn, auch in diesem Falle, das Thema in der Oberstimme geblieben?

Also ist eine zweystimmige Fuge nicht so leicht zu machen, als sich wohl mancher einbildet: . . . .

Diese Frage würde der Herr Kleinlieb am besten beantworten können, wenn er sich nur gefallen lassen wollte, aber, man merke es wohl, unter einer guten Anweisung, ein paar Dutzend dieser Fugen auszuarbeiten. Wie würde der Herr Kleinlieb stutzen, wenn ihm sein Lehrer begreiflich zu machen suchte, daß man das Thema gleich Anfangs, nach den Regeln des doppelten Contrapunkts, umkehrbar, und dabey noch so einzurichten hätte, daß man es recht canonisch hintereinander anbringen, und bald bey diesem, bald bey jenem Tacte mit der zweyten Stimme eintreten könnte; daß es dabey so einen gefälligen Gesang haben müßte, als wenn es gar nicht zur Fuge bestimmt wäre; daß der Gefährte sich an dem Hauptsatze keiner böslichen Verlassung schuldig machen dürfte; daß bey der Umkehrung des Hauptsatzes so wohl, als der nachahmenden Zwischengedanken, sich in keiner Stimme, so weit es die Natur einer zweystimmigen Harmonie zuläßt, ein Mangel ereignen dürfte; daß hier keine Mittelstimmen wären, welche hier und da den Mangel eines guten Gesanges so gut entschuldigen könnten, als bey einer vierstimmigen Fuge, wo die Mittelstimmen öfters den guten aneinander hangenden Gesang unterbrechen, oder verhindern; daß man nicht immer in einer Tonart leyern, sondern die Tonarten abwechseln, sie aber doch dabey immer den Gesetzen einer guten, auf richtige Fol-

gen

gen gegründeten Modulation unterwerfen müßte; daß aber die Fuge deswegen doch nicht zu lang werden dürfte; daß das Thema immer da eintreten müßte, wo man es am wenigsten vermuthet hätte; daß es, um nicht immer einerley zu sagen, mit gefälligen Zwischengedanken vermischet werden müßte; daß diese Zwischengedanken mit dem Hauptsatze doch immer einen Verhalt haben, und so eingerichtet werden müßten, daß man, hier und da, etwas vom Hauptsatze mit ihnen verbinden könnte; daß die contrapunktischen Künste doch dabey dem gefälligen Wesen keinen Abbruch thun dürften; daß manche steife und trockene loci communes hier weniger, als bey irgend einer andern vollstimmigern Fuge, mit durchschleichen könnten? u. s. w.

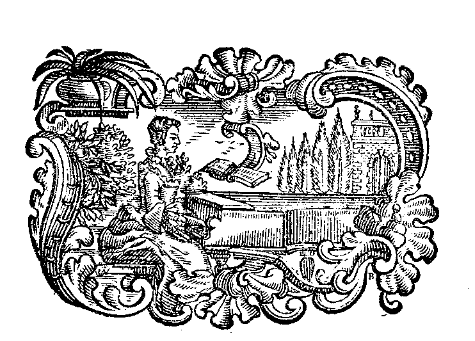
Was würde mein Herr Peter Kleinlieb hierzu sagen? Worüber würde er sich wohl mehr verwundern: über den Eigensinn seines Lehrers, oder über seine eigene bisherige Unwissenheit?

Genug von der zweystimmigen Fuge des Herrn Peter Kleinlieb! Nun kann er mit den Bässen zu den Duetten weiter fortfahren.

Ihnen aber, meine Herren, habe ich nichts weiter zu sagen, als dieses, daß ich mit vieler Ergebenheit bin, &c.

Am 23. Julius 1759.
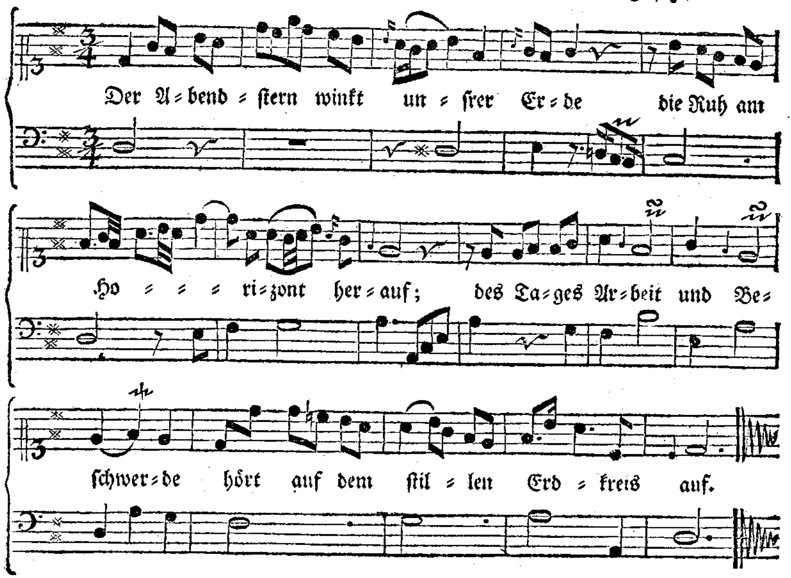
* * *
* *
*



Der

Der Abend

vom Herrn Zachariä, componirt vom Herrn Carl Fasch.



Der Abendstern winkt unsrer Erde
Die Ruh am Horizont herauf;
Des Tages Arbeit und Beschwerde
Hört auf dem stillen Erdkreis auf.

Der Landmann, dessen stille Hütte
Der Gott des Schlafes gern bewohnt,
Tritt vor die Thür mit schwerem Schritte,
Und sieht mit Gähnen in den Mond.

Doch in der Stadt, im weiten Zimmer,
Spühlt man die großen Gläser aus,
Und bey des Wachslichts stolzem Schimmer
Erhebet sich der Abendschmaus.

Da schimmern Westen bey den Hauben,
Da herrscht und jauchzt der freye Spaß;
Und treuer Saft aus rheinschen Trauben
Stürzt unaufhörlich in das Glas.

Doch, Freund, was machst du mit dem Weine,
Der schlecht genützt sein Lager drückt?
Und warum hat ihn von dem Rheine
Der milde Weingott dir geschickt?
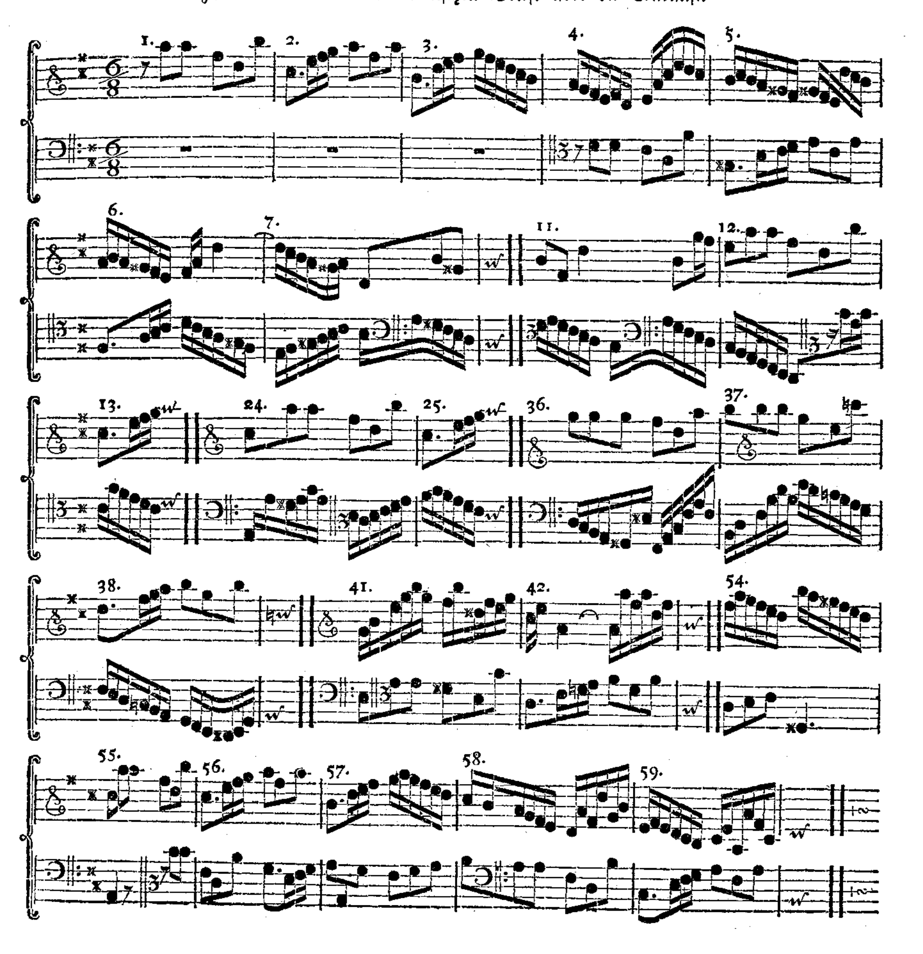
Ich seh schon, wie auf deinem Saale
Die Trunkenheit, nicht Bacchus, rauscht;
Freund, man entheiligt die Pokale,
Wenn man sich so, wie ihr, berauscht.

O! daß in ungewürzten Zügen
Der edle Saft verschwendet wird;
Und daß der Mensch, auch im Vergnügen,
Zu seiner Schande strafbar irrt!

Nur Freunde, die sich glücklich dünken,
Wenn sie dem Becher Lieder weihn;
Wir, Freund, wir müßten mit dir trinken,
So würde dir dein Wein erst Wein.

(Hieneben eine Beylage.)

Beylage
zu dem VI. Stücke der kritischen Briefe über die Tonkunst.





VII. Brief
an
Herrn Christoph Nichelmann.

Berlin den 4. August 1759.

Mein Herr,

Ein gewisser Liebhaber der Musik ersuchte mich vor einiger Zeit, ihm zur Anlegung einer kleinen musikalischen Bibliothek einen Plan zu entwerfen. So gern ich diese Arbeit unternommen haben würde, wenn nichts mehr als ein blosser Catalogus von mir verlanget worden wäre: so sehr verbat ich sie deswegen, weil dieser Entwurf mit Anmerkungen begleitet werden sollte.

Sollte ich in meinen Anmerkungen alles ohne Ausnahme loben, einen jeden Componisten zu einem claßischen Auctor, zu einem Graun oder Telemann ꝛc. machen, alle Worte und Sylben gewisser musikalischen Scribenten, vom Titel bis aufs Register, für so viele sibyllische Wahrheiten, und ihre Lehrsätze und Erfahrungen den Quanzischen oder Furischen ꝛc. gleich halten? Dieses würde wider meine Ueberzeugung gestritten haben. Sollte ich aber die Anmerkungen nach meiner Ueberzeugung machen, und hin und wieder einige Zweifel einstreuen: so besorgte ich nicht ohne Ursache, mir Feinde zu machen, wenn mein Auffsatz etwann in fremde Hände gerathen sollte. Es würde zwar, meiner Anmerkungen ungeachtet, ein jeder Theoretiker und Practiker, den ich für würdig erkannt haben würde, die Bibliothek meines Freundes zu zieren, noch genung lobenswürdiges und vortrefliches übrig behalten haben. Gewisse Fehler, und wer ist derjenige, der keine hat? machen einen sonst verdienten Mann noch lange nicht zu einem Idioten. Man sollte auch billig nur die Fehler und Vorurtheile in einigem Ansehen stehender Männer tadeln, weil sie eher Folgen

haben, als wenn sich solche bey ganz mittelmäßigen Genies und Scribenten finden, deren Exempel nicht so verführerisch sind. Allein wer weiß nicht, wie mancher Tonkünstler niemals Unrecht haben will, und wenn der Streit auch nur eine Kleinigkeit betrifft, und wenn man ihm auch die augenscheinlichsten Gründe entgegen setzet?

Es ist aber nicht genung, daß mancher Tonkünstler niemals Unrecht haben will. Er verlanget wohl noch, so gut für seine Fehler, als für seine Schönheiten, vergöttert zu werden; und wenn man, bey der Zergliederung seiner Verdienste, etwann nach seiner Meinung ein zu kleines Mäulchen macht, und seine vermeinte Lorbeern nicht mit vollen Backen ausposaunet: so lauft man Gefahr, so gar wegen der ihm ertheilten, aber mit der Idee von seinen Vollkommenheiten nicht übereinstimmenden Lobeserhebungen, sich seinen Unwillen zuzuziehen. Man siehet leicht aus dem Vorhergehenden, daß hier nur von gewissen und nicht von wahrhaftig großen Künstlern die Rede ist.

Solche Betrachtungen machte ich ungefähr, als ich den mir aufgetragenen Plan einer musikalischen Bibliothek von mir abzulehnen suchte. Ich würde ihnen auch völlig Gehör gegeben haben, wenn mein Freund nicht aufs neue bey mir angehalten hätte. Er versicherte mich aller möglichen Verschwiegenheit in Absicht auf meine Anmerkungen, und betheuerte, daß er meinen Aufsatz niemals aus seinem Schranke würde kommen lassen. Gleichwohl befindet sich derselbe itzo in verschiednen Händen, so wie ich es vorhero befürchtet hatte. Ich habe gewisser Anmerkungen wegen schon hin und wieder leiden müssen. Ich würde alles dieses noch so ziemlich gleichgültig ertragen, weil meine Handschrift doch einmal, entweder aus Unachtsamkeit oder Schalkheit meines Freundes bekannt geworden, und die Sache nicht mehr zu ändern ist; wenn nur nicht einige Anmerkungen hin und wieder zu sehr verfälscht worden wären. Ich habe mich aus dieser Absicht entschlossen, meinen noch einmal übersehenen, veränderten und mit kleinen Auszügen hin und wieder vermehrten Plan einer Bibliothek der Tonkunst, so wie ich ihn für den meinigen erkenne, dem Publico nach und nach vor Augen zu legen. Ich mache in dem heutigen Blatte den Anfang damit, und werde mit dieser Arbeit fortfahren, so oft die Reihe zu schreiben an mich kommen wird. Sie, mein Herr, ersuche ich, nach der Ihnen beywohnenden Gründlichkeit meinen Aufsatz zu prüfen, und da wo ich mich in meinen Anmerkungen und Meinungen irren sollte, mich durch ihre Einsichten zu verbessern.

Ueber einige Punkte muß ich mich annoch vorläufig gegen das Publicum erklären, nämlich, daß ich nichts mehr als eine kleine auserlesene Bibliothek zu entwerfen verlange, und daß ich solche einem angehenden Tonkünstler oder Lieb-

haber der Musik widme; ferner, daß ich mich in Absicht auf die verschiednen Fächer dieser Bibliothek, die aus den verschiednen Theilen der theoretischen und praktischen Musik entspringen, an keine gewisse Ordnung binden, sondern bald dieses, bald jenes Fach zuerst auszufüllen suchen werde, nachdem mir die Materien einfallen; und endlich, daß, wenn ich in diesem oder jenem Fach etwann ein gutes Buch auslassen sollte, ich selbiges in der Folge der Zeit, sobald mir dieses Buch bekannt wird, nachtragen werde. Ob ich dieses oder jenes Buch zuerst zum Vorschein bringe, wird ohne Zweifel einerley seyn, indem man doch ein Buch nicht nach der Zeit seines Alters, sondern nach der Größe seines Formats, insgemein in die Bibliothek zu stellen pflegt.

Kritische Schriften.

Critica musica, d. i. grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Einwürfe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten, musikalischen Schriften, zu finden. Zur möglichsten Ausrottung aller groben Irthümer, und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft, in verschiedne Theile abgefaßt, und Stückweise herausgegeben von Mattheson. Hamburg, 1722.

Dieses periodische Werk, welches monathlich ausgegeben worden, hat sich sehr rar gemacht, und verdiente, wo nicht ganz wieder aufgeleget zu werden, doch wenigstens einen Auszug, so wie alle übrige matthesonische Schriften. Es besteht aus acht Theilen, und jeder Theil enthält zwey, drey bis vier Stücke. Das ganze Werk enthält etwann vier Alphabeth, und giebt zween mäßige Bände in 4to ab. Der erste Theil enthält eine heftige Kritik des bekannten **murschhauserischen** Werks: *Academia musico-poëtica*, oder **hohe Schule der musikalischen Composition**, und vielleicht hat bloß dieses Werk zu der ganzen matthesonischen *Critica musica* Gelegenheit gegeben. Herr Murschhauser, oder vielmehr dessen Verleger, Wolfgang Moritz Endter, hatte in den weitläuftigen Titel dieses sonst sehr guten Buchs folgende Ausdrücke einfliessen lassen: — **durchaus mit Exemplis wohl erläutert, um dem vortreflichen Herrn Mattheson ein mehrers Licht zu geben, und den alamodischen herum flatternden Componisten den gebahnten ebenen Weg zum**

Parnaß zu weisen. Diese Ausdrücke konnten nicht anders als dem berühmten Herrn Mattheson mißfallen. Er hielte sich verbunden, die Lichter des Herrn Murschhauser zu probiren, und fieng seine musikalische Kritik mit dieser Probe an. Wer die aufgeweckte und scharfsinnige Schreibart des Herrn Matthesons kennet, der erachtet leicht, daß eine Lichtputze für den Herrn Murschhauser zum Vorschein kommen mußte. "Das Lichtputzen, sagt Herr Mattheson, ist zwar eine "ziemlich verächtliche Arbeit. Wer kann aber leiden, daß die Lichter so lange "Schnuppen haben? Er will allemahl lieber ein Putzer, als ein solches Licht "seyn". Damit erschien der musikalischen Kritik erster Theil, genannt: **Die melopoëtische Lichtscheere, zum Dienst der jämmerlichen Schmaderkatze auf der so genannten hohen Compositionsschule zu U. L. F. in München** rc. Der Eingang dieses Werks ist: "Ampeln, Krüsel, Traan- "lampen, Knäter- und Schmaderkatzen, Talg- und Nachtlichter, kommt her und "laßt euch in Compagnie einmahl putzen. Es ist nun jährig, wie ein *Stercus "in laterna*, ein Carfunkel im Ofenloch, ein vortreflicher Leuchtenversorger, in "dieser dunkeln Welt erschienen; ein Mann, der sich verspricht, daß seine Irr- "lichter, wie etwa die allerbesten Flambeaux, vier auf ein Pfund, wenig oder "gar keines Putzens bedürfen, weil er sie mit einem cacodömischen Nahmen, als "mit Hasenfett begossen rc.".

Nach diesem Eingange geht die Schneutzung des murschhauserischen Lichts vor sich, die der Herr Mattheson ohne Zweifel nicht so oft zu wiederhohlen würde verbunden gewesen seyn, 1) wenn das Werk des Münchenschen Musikdirectors nicht mit so vielen heßlichen Druckfehlern verstellet wäre; 2) wenn eine bessere und deutlichere Schreibart darinnen herrschte; und 3) wenn der Herr Mattheson hätte bedenken wollen, daß Herr Murschhauser nicht die so genannte galante oder freye Composition, sondern den strengen gebundnen Satz, so wie derselbe in contrapunktischen und fugirten Sachen beschaffen seyn soll, hätte wollen lehren.

Der zweyte Theil der musikalischen Kritik enthält in drey Stücken eine Vergleichung der italiänischen und französischen Musik. Selbige hat den Abt **Raguenet** zum Verfasser, und Herr Mattheson liefert sie dem deutschen Leser in einer getreuen, und mit vielen nützlichen und angenehmen Anmerkungen begleiteten Uebersetzung.

Der Streit über den Vorzug der italiänischen und französischen Musik ist alt, und hat die Kirchenmusik ohne Zweifel dazu Gelegenheit gegeben. Da die christliche Religion etliche Jahrhundert eher in Italien, als in Frankreich, eingeführet und ausgebreitet worden: so mußte nothwendig die Kirchenmusik da-

selbsten

selbsten eher, als hier, mit mehrer, ihrer Zeit gemäßen, Kunst ausgeübet werden. Es war also kein Wunder, daß die Italiäner Meister in der Kunst zu seyn, und andern Nationen Gesetze vorzuschreiben, verlangten. Man weiß nicht, ob der zwischen den italiänischen und französischen Sangmeistern, zur Zeit Carls des Großen, vorgefallne Streit der erste gewesen, der sich über den Vorzug ihrer Musik öffentlich geäussert hat. Aber so viel ist gewiß, daß es der älteste Streit in diesem Punkte ist, von welchem wir Nachricht haben; und man weiß annoch, daß der Vorzug zwar von keinem hiezu niedergesetzten verständigen und unparteyischen musikalischen Rath, jedoch von dem Kayser, den italiänischen Sängern zuerkannt worden ist. Als der mehrstimmige musikalische Satz in der Folgezeit erfunden ward: so waren die Niederländer, die damahls mit zu Deutschland gerechnet wurden, die ersten, die sich hierinnen mit Ruhm zeigten. Ihnen folgten die Franzosen nach, und erst zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts fiengen die Italiäner an, der Ausübung der neuern Musik mit Beyfall obzuliegen. So wie man ehedessen keinen andern Geschmack, als den italiänischen und französischen erkannt hatte: so war nunmehr ein dritter, nemlich der deutsche oder niederländische, bekannt geworden, und alle übrige Nationen bekenneten sich zu einem von diesen dreyen. Dieses dauerte etwann bis zum Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts, da die Deutschen ihren Geschmack etwas zu verändern, und einige den Italiänern, andere den Franzosen nachzuahmen anfiengen. Ein Patriot, der Doctor **Vitus Ortell** *) aus Winsheim, beklagte sich damals hierüber folgendergestalt: "Die Musik der Deutschen, z. E. des Josquins, "Senfels, Isaacs, und andrer, übertrift die Musik der übrigen Nationen an Kunst, "Annehmlichkeit und Ernsthaftigkeit. Aber nunmehr werden zugleich mit der "Tonkunst und der Kleidung die menschlichen Gemüther verändert. Die leicht-"sinnige Musik der Franzosen und Italiäner zeuget von einem sehr leichtsinni-"gen Gemüthe."

War es Wunder, daß die beyden Nationen, die Italiäner und Franzosen, sich diesen Umstand, vermittelst wessen die Deutschen nicht mehr Urbilder, sondern Nachahmer seyn wollten, zu Nutze machten, und daß dadurch der Glanz der deutschen Tonkünstler bey auswärtigen Nationen abzunehmen anfieng? Die beyde unter sich streitige Nationen waren allezeit völlig einig unter sich, so oft es darauf ankam, die Musikart der Deutschen zu verunglimpfen. Wollte der

 Deutsche

*) Germanorum musica, vtpote Iosquini, Senfelii, Isaaci, &c. vincit reliquarum nationum musicam et arte, et suauitate et grauitate. Verum hodie cum musica et vestitu etiam mutantur animi hominum. Gallorum et Italorum musica leuissima leuissimæ mentis indicium est.

Deutsche mit seiner Kunst empor kommen, so mußte er sich entweder zu dem italiänischen oder französischen, hauptsächlich aber zu dem ersten Geschmack bekennen. Wenigstens ist dieses letztere Verfahren, von der Herstellung der dramatischen Musik an, bis auf die Zeiten eines Telemann, Graun, Quanz, Bach rc. Mode gewesen, obgleich der erste gute deutsche Operncomponist, bey dem sich zu verbessern anfangenden Geschmack, der berühmte Reinhard Keiser, schon vorher durch die Wendungen seines Gesanges gezeigt hatte, daß er nicht von den Italiänern, wohl aber diese von ihm zu lernen nöthig hätten. Doch diese Sache gehöret eigentlich nicht hieher.

Ich kehre zu dem Tractat des Herrn Abts Raguenet zurück, welcher im Jahre 1702. zur Ehre der italiänischen Musik, zu Paris herausgekommen ist, und den Titel führet: *Paralléle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéra.* Ein Freund von mir ist im Begriff, eine neue Uebersetzung davon zu machen, die mit seinen und den matthesonischen Anmerkungen in einigen dieser Blätter gelegentlich erscheinen wird.

Die Partisanen der französischen Musik hielten sich durch den Tractat des Herrn Raguenet zu sehr beleidigt, als daß sie selbigen mit Stillschweigen hätten beantworten sollen. Eine der merkwürdigsten Gegenschriften war ohne Zweifel die einem Herrn **von Vieuville** zugeeignete *Dissertation sur le bon goût de la Musique Françoise, et sur les Opéra*, weil sie sogar der Herr **Bonnet** seiner Historie der Musik einverleibet hat. Die Uebersetzung dieser mit Anmerkungen vom Herrn Mattheson begleiteten Schrift machet den dritten Theil seiner musikalischen Kritik aus. Mein Freund verbindet sich, diese Vertheidigung der französischen Musik ebenfals in einer neuen Uebersetzung gemein zu machen, und seine Anmerkungen hinzuzufügen. Herrn Matthesons Urtheil von diesen beyden Scribenten, dem Raguenet und dem Vieuville, ist folgendes: "Sie "sagen beyderseits sehr viel gutes; hauen aber bisweilen stark über die Schnur. — "Herr Raguenet verfährt ein wenig gar zu parteyisch für die Italiäner, und ge-"gen seine Landesleute fast etwas zu strenge. — Man sollte niemals eine Sache, "durch Verachtung der andern, sondern durch ihre eigene Schönheit zu erheben, "suchen. Allein wo geschicht solches? Wer ist nicht von der Schwachheit jener "Schöne, die alles Uebel, das von ihren Gespielinnen gesagt ward, zu ihrem "Vortheil auslegte, **und aus andrer Leute Mängeln sich selber eine "Vollkommenheit anschaffen wollte?** So wie Raguenet die Franzosen "verspottet hat: so schonet Vieuville der Italiäner eben so wenig, sondern leget "ihre Mängel ziemlichermaßen ans Licht. Doch deucht mich, daß er es nicht "so stark als jener machet, und viele Billigkeit aus seinen Worten hervorraget. —

Wenn

"Wenn ich meine Meinung von den beyden Schriften geben sollte, so würde ich ge-
"wiß, so gut ich auch den Italiänern bin, auf des Vieuville Seite fallen. Seine
"Gründe sind sehr fest; seine Distinctionen richtig; die Gleichnisse und Exem-
"pel, die er anführet, kann auch niemand verwerfen. Er gesteht den Italiänern
"vieles zu; vergiebt aber seinen Landsleuten dabey so wenig als möglich ist.
"Und, wenn er gleich unterweilen seine Parteylichkeit nicht bergen kann, wenn
"er den Franzosen gar zu sehr heuchelt: so ist doch solches leichter zu entschuldi-
"gen, und, wegen der Liebe zum Vaterlande, viel natürlicher, als wenn man
"das Gegentheil thut. Kurz, man wird seine ganze Art zu urtheilen billiger
"und mäßiger finden, als des Raguenet seine, welcher aus großer Paßion und
"Hitze, weniger gründlich ist, und die Mittelstraße nicht sowol zu halten ge-
"wußt hat. Es kann ein jeder von ihnen, so viel mich deucht, in gewissen
"Stücken Recht, und in andern Unrecht haben. —

Der vierte Theil der musikalischen Kritik, mit welchem der erste Tomus dieses Werks geendigt wird, handelt in vier Stücken unter dem Titel der **canonischen Anatomie**, von dem Werthe der canonischen Schreibart. Diese vier Stücke verdienten einen vollständigen Auszug. Herr Mattheson schreibt überhaupt davon also, und ich bin völlig seiner Meinung: "Vom Canon machten
"unsre Vorfahren zu viel, und einige Neuern machen zu wenig davon. Ich
"halte zwar die Sache nicht von so großer Erheblichkeit, daß man so viel Zeit,
"Fleiß und grosse Arbeit darauf verwenden müsse, als Artusi, Bononcini,
"Scacchi, Berardi, und andre, in vorigen Zeiten gethan haben, da auch die
"Cantores alle Paradigmata, und Vorschriften der Singkunst, in solche Schul-
"canons brachten. Doch will ich einem Schüler der Setzkunst allerdings ge-
"rathen haben, sich in dieser Art von Composition so viel zu üben, als ihm, zur
"Anwendung auf andre Arten, nöthig seyn wird. Und ob der Nutzen, welchen
"die eigentlichen Canons bey der heutigen Musik haben, gleich sehr geringe zu
"seyn scheinet: so ist doch die Art überhaupt, mit welcher, fast in allen musika-
"lischen Stücken, etwas *alla conseguenza* gesetzt wird, von gar grossem Ge-
"brauch, und gehört in das Capitel der Setzkunst: **Von der Nachah-**
"**mung**. Es ist daher übel gethan, sich über dergleichen Kunststücke so schlecht-
"hin aufzuhalten, und ohne Ursache ein Gespötte daraus zu machen. — Es
"sind Merkzeichen einer musikalischen Ungelahrtheit, wenn man, statt guten Un-
"terricht zu geben, über die Nahmen der Contrapunkte und Canons, nur aller-
"hand Possen vorbringt, und eine Sache, die man doch nicht versteht, zum
"Gelächter macht, womit man nur den unbescheidnen Musikverächtern immer
"mehr Anlaß zur Verfolgung dieser Kunst giebt rc.".

Der

Der zweyte Tomus der musikalischen Kritik, dessen erster Theil den fünften des ganzen Werks ausmachet, hebet mit einer Kritik über ein gewisses Paßionsoratorium an. Es ist selbige in Frage und Antwort abgefasset, und enthält verschiedne sehr wichtige und nöthige Anmerkungen für einen Singcomponisten. Es ist dieses vielleicht die erste gute Kritik, die über Singsachen gemachet worden, so lange die Singmusik existirt.

Der sechste Theil der musikalischen Kritik, den Herr Mattheson die **Meisterschule** betitelt, enthält in drey Stücken sehr vielerley; Widerlegungen ungegründeter Säze, Urtheile über gewisse musikalische Schriften, verschiedne Anecdoten, einen Zusatz zum brossardischen Verzeichnisse von musikalischen Scribenten, und andere Merkwürdigkeiten mehr, die von den gründlichen Einsichten ihres Verfassers in jedem Fache der Tonkunst so viele Beweise sind.

Der siebente Theil der musikalischen Kritik, betitelt die **Orchesterkanzley**, theilet dem Leser die an den Herrn Mattheson über seinen bekannten Streit mit dem Herrn Buttstedt in Erfurt, eingelaufnen Briefe 2c. von den seiner Seits dazu erbetenen Schiedsmännern, mit. Da nicht ein jeder Brief ein blosses Compliment enthält, sondern in vielen derselben zugleich eine auf den eigentlichen Gegenstand dieses Streits sich beziehende nützliche Materie abgehandelt wird: so ist auch dieser Theil mit Nutzen zu lesen. Besonders ist der Brief des Herrn Capellmeisters Johann Christoph Schmidt, der zwar nicht durch die Vielheit seiner Ausarbeitungen, aber durch seine Gründlichkeit in der gebundnen und fugirten Schreibart, desto berühmter ist, sich, ausser dieser Sphäre aber, nemlich in der galanten Schreibart, sehr wenig gezeiget hat, besonders merkwürdig.

Der achte Theil der musikalischen Kritik, womit der zweyte Tomus, und das ganze Werk geendigt wird, ist betitelt der **melodische Vorhof**, und wird darinnen ein gewisser Auffsatz, des ehemahls mit billigem Ruhme bekannten Herrn **Bokemeyer, von der Singcomposition** beurtheilt. Dieser Theil verdient, so wie der fünfte, mit neuen Anmerkungen versehen, und allen angehenden Singcomponisten der Kirche aufs neue bekannt gemacht zu werden.

Der Raum dieses Blattes verhindert mich, in der angefangenen Materie auf heute fortzufahren. Ich habe durch des Herrn Matthesons musikalische Kritik den Grund zu unsrer Bibliothek legen wollen, und vergebe es kaum dem gelehrten Herrn M. Stockhausen, daß er in seinem Sendschreiben von der Musik dieses Buch ausgelassen hat.
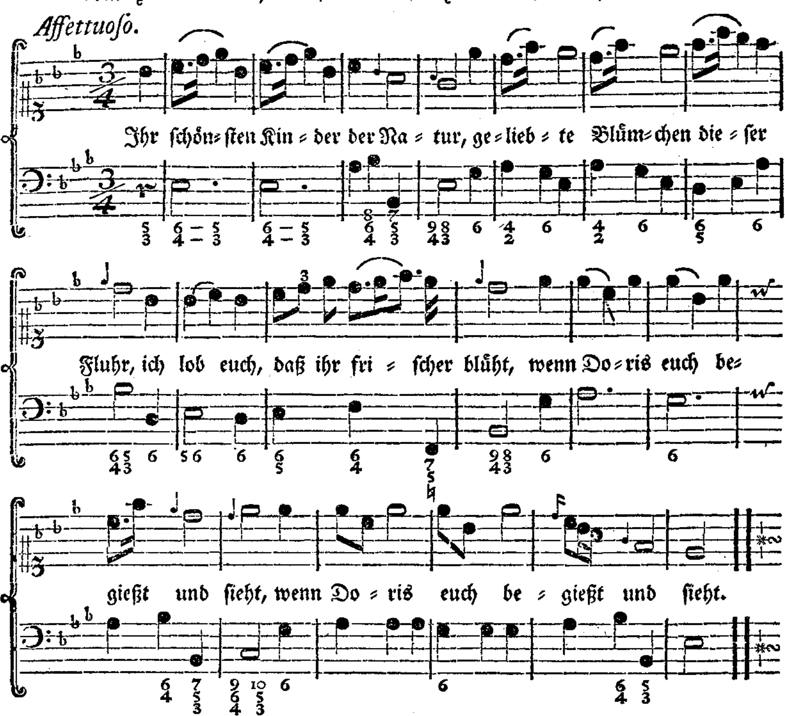
Ich habe die Ehre zu seyn 2c.

Dikuros.

(Hieneben eine Beylage.)

An der Doris Blumenbeet.

vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn Capellmeister Graun.



Ihr schönsten Kinder der Natur,
Geliebte Blümchen dieser Flur,
Ich lob euch, daß ihr frischer blüht,
Wenn Doris euch begießt und sieht.

Und daß ihr euch nicht zornig schließt,
Wenn sie euch sieht, und nicht begießt,
Und daß ihr williger verderbt,
Wenn ihr in ihren Händen sterbt.

Doch sagt ihr auch, wenn ihr sie seht,
Wenn sie bey euch betrachtend steht,
Daß sie, und ihrer Schönheit Zier,
So schnell verschwinden kann, als ihr.



VIII. Brief

an den

Herrn Johann Georg Hofmann,

berühmten Organisten an der Hauptkirche zu Maria Magdalena in Breslau.

Berlin den 11. August 1759.



Mein Herr,

Es wird so wenig in Ihrer Gegend, als in der unsrigen, an Musikern fehlen, welche weder das **rameauische** System von der Harmonie, noch die, auf verschiedne Art, daraus entstandnen Lehrgebäude der Herren **Marpurg** und **Sorge** kennen, oder verstehen, und doch mit der Mine eines Gesetzgebers in Gesellschaft davon sprechen. Damit ich diese Classe von Musikern in den Stand setzen möge, mit mehrer Gewißheit davon zu reden: so bin ich entschlossen, die Lehrgebäude dieser drey musikalischen Scribenten in einen kurzen Auszug zu bringen. Meine Gedanken über jedes behalte ich so lange zurück, bis sie alle drey nach einander werden erschienen seyn, damit ich sie vergleichungsweise beurtheilen könne. Da es billig ist, nach der Zeitordnung zu gehen: so werde ich mit dem rameauischen, als dem ältesten, oder vielmehr dem allerersten System seit der Erfindung des mehrstimmigen Satzes, den Anfang machen. Auf selbiges wird das sorgische, und alsdenn das marpurgische folgen. Ich erinnere mich nicht, daß andre musikalische Scribenten, als diese drey, die Lehre von der Harmonie in systematischer Ordnung abzuhandeln, versucht hätten. Unsystematische Abhandlungen findet man überall in schwerer Menge. Von diesen ist hier nicht die Rede. Sie mochten gut seyn, ehe der Herr Rameau mit seiner Methode erschien. Seit der Zeit seines Traité de l'Harmonie macht der Testore musico eines **Tevo** und andrer eine so schlechte Figur, als etwann eine Logik von Christian Weisen, seit die wolfische Vernunftlehre existirt. Urtheilen Sie, mein Herr, ob ich Recht habe. Es ist nicht weniger rühmlich, andrer Personen

Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, als selbst Verdienst und Einsicht zu haben. Glauben Sie wohl, daß es Leute giebt, die dem Herrn Rameau seine Vorzüge streitig machen wollen? Ich sehe dieses als das erste Zeichen ihrer eignen Blöße an. Jedoch zur Sache. Wer kann alle Narren klug machen?

1) Herr Rameau erkennet nicht mehr als die folgenden Intervalle für die beßten in der Harmonie. Diese sind:

der vollkommne Einklang	c c,	die vollkommne Octave	c	$\overline{c}$,
die kleine Secunde	c des,	die große Septime	des	$\overline{c}$,
die große Secunde,	c d,	die kleine Septime	d	$\overline{c}$,
die kleine Terz	c es,	die große Sexte	es	$\overline{c}$,
die große Terz	c e,	die kleine Sexte	e	$\overline{c}$,
die vollkommne Quarte	c f,	die vollkommne Quinte	f	$\overline{c}$,
die übermäßige Quarte	c fis,	die verminderte Quinte	fis	$\overline{c}$,

Hiezu kömmt noch die übermäßige Quinte f $\overline{\text{cis}}$, nebst der None und Undecime, welche beyde letztern zwar auf den Stufen der Secunde und Quarte genommen, aber auf eine andere Art ausgeübet werden.

2) Es giebt nicht mehr als zween Accorde in der Musik, von welchen alle übrige abstammen, nemlich 1) der **vollkommne Accord**, bestehend aus der Terz und Quinte, von welchem alle consonirenden Sätze herkommen. 2) Der **Septimenaccord**, bestehend aus der Terz, Quinte und Septime, von welchem alle dissonirenden Sätze herkommen. Jede Baßnote, die einen von diesen beyden Accorden über sich hat, heißt eine **Grundbaßnote**, und eine Reihe solcher Baßnoten heißt ein **Grundbaß**, der dem aus vermischten Accorden bestehenden **Generalbaß** entgegen gesetzt ist.

3) Der **vollkommne Accord** ist entweder **hart** oder **weich**, nach der Beschaffenheit seiner Terz; **hart**, wenn die große Terz, und **weich**, wenn die kleine Terz darinnen befindlich ist.

4) Von jedem vollkommnen Accord entspringen, vermittelst der Umkehrung, zween unvollkommne Accorde, nemlich 1) der **Sextenaccord**, bestehend aus der Terz und Sexte, und 2) der **Sextquartenaccord**, bestehend aus der Quarte und Sexte; jener, wenn die Terz des vollkommnen Accords, und dieser, wenn die Quinte desselben in den Baß gesetzet wird.

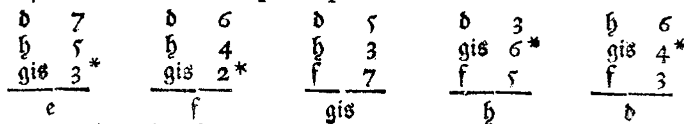
5) Der **Septimenaccord** entsteht aus dem vollkommnen Accord, wenn demselben eine Terz **oberwärts** hinzugefügt wird. Es entspringen von selbigem

gem vermittelst der Umkehrung folgende drey Accorde: 1) der **Sextquintenaccord**, bestehend aus der Terz, Quinte und Sexte, wenn die Terz des Septimensatzes in den Baß gesetzt wird. 2) Der **Terzquartenaccord**, bestehend aus der Terz, Quarte und Sexte, wenn die Quinte des Septimensatzes in den Baß gesetzt wird. 3) Der **Secundenaccord**, bestehend aus der Secunde, Quarte und Sexte, wenn die Septime des Septimensatzes in den Baß gestellt wird.

6) Außer den beyden Grund- und den vermittelst der Umkehrung davon entstehenden Accorden, sind annoch zu merken 1) der **Accord der None**, der aus dem Septimenaccorde und einer **unter selbigem** hinzugefügten Terz bestehet. 2) Der **Accord der Undecime**, der aus dem Septimenaccorde, und einer **unter selbigem** hinzugefügten Quinte besteht. Diese beyden Accorde nennet Herr Rameau accords par supposition, und saget von ihnen, **daß sie keiner Umkehrung fähig sind.**

d	7	d	9	d	11
h	5	h	7	h	9
gis	3*	gis	5*	gis	7*
e		e	3	e	5
e		cis		a	
Septimenaccord.		Nonenaccord.		Undecimenaccord.	

7) Es geschicht manchesmal, daß der Baß des Septimenaccords **auf der fünften Tonsayte eines Moltons** seinen Platz der **sechsten Tonsayte** abtritt. Hierdurch wird der vorige Septimenaccord in einen **übermäßigen Secundenaccord** verwandelt, welcher aus der übermäßigen Secunde, der übermäßigen Quarte, und der großen Sexte besteht. Von selbigem werden vermittelst der Umkehrung gezeugt: 1) ein **Accord der verminderten Septime**, mit der kleinen Terz und verminderten Quinte. 2) Ein aus der kleinen Terz, falschen Quinte und großen Sexte, und 3) ein aus der kleinen Terz, übermäßigen Quarte und großen Sexte bestehender Accord. Herr Rameau nennet alle diese vier Accorde accords par emprunt.



Septimenaccord auf der Quinte in A mol.

Uebermäß. Secundenaccord auf der Sexte in A mol.

Die umgekehrten Sätze.

8) So

8) So wie aus dem Septimenaccord auf der Quinte eines Moltons ein Nonen- und Undecimenaccord gemacht werden kann: so kann solches auch mit dem übermäßigen Secundenaccord geschehen; nur daß für den erstern Satz eine Quarte statt der Terz, und für den letztern eine Sexte statt der Quinte, unterwärts hinzugefügt werden muß.

d 7	d 9	d 11	d 6	d 9	d 11
h 5	h 7	h 9	h 4	h 7	h 9
gis 3*	gis 5*	gis 7*	gis 2*	gis 5*	gis 7*
e	e 3	e 5	f	f 4	f 6
e	c	a	f	c	a
Septimenaccord.	Nonenaccord mit der übermäßigen Quinte.	Undecimenaccord.	Uebermäßiger Secundenaccord.	Nonenaccord mit der Quarte und überm. Quinte.	Undecimenacc. mit der Sexte anstatt der Quinte.

So lehrte der Herr Rameau im Jahr 1722. als sein *Traité &c* erschien. Aber im Jahre 1731. änderte er seinen Lehrsatz, und nahm den **verminderten Septimenaccord** für einen Grundaccord an. Man sehe den *Mercure de France*, Monat September 1731. *Lettre de M. à M. sur la Musique.*

9) Der Undecimenaccord wird nicht allezeit in seinem ganzen Umfang ausgeübt. Man lässet bald die Septime, bald die Septime und None zugleich weg. In dem letztern Fall entsteht der sogenannte **Quintquartenaccord.**

d 11	d 11
h 9	e 5
e 5	a
a	

Das ist kürzlich die Lehre von den Accorden, und ihrer Entstehung nach dem Herrn Rameau. Die physischen und mathematischen Anmerkungen dazu habe ich weggelassen, weil sie nicht für jedermann sind. Man kann die vom Herrn Marpurg übersetzte systematische Anleitung zur Composition des Herrn Dalemberts nachsehen.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Neologos.

Nach-

Nachricht.

Es lebe die Kritik und der Herr Sorge! Dieses vortrefliche Paar hat sich vereinigt. Herr Sorge hat empfangen, und kündigt uns seine Schwangerschaft an. Hier ist sein Manifest, welches ich mit einigen wenigen Anmerkungen zu begleiten für dienlich erachtet habe.

Hypographus.

Aus dem Voigtlande vom 23. Julius 1759.

Gegründete Kritiken, in welchen die Wahrheit und die Menschenliebe die Feder führet, werden billig hochgeschätzet. Aber über Bücher, die weder gedruckt, noch geschrieben, in eines Menschen Händen sind, ein unzeitiges Urtheil fällen, ist so lächerlich, als ungebohrnen Kindern die Nativität stellen wollen. Die berlinischen Nachrichten von gelehrten Sachen vom 17. Jul. a. c. enthalten eine Nachricht von einer Gesellschaft Musikverständiger, welche ihr den angemaßten Titel sehr streitig macht, immaßen sie nicht nur über bereits in die Welt ausgeflogene Sachen, sondern so gar auch über ein Werk, welches einem zwar wirklich lebendigen, allein annoch im Mutterleibe verschloßnen Kinde zu vergleichen ist, folgendermaßen sehr übereilt und unchristlich urtheilt: "Ein "Werk vom Herrn **Sorge**, welches auf Vorschuß gedruckt werden sollte, wür"de für einen Groschen bekannte Wahrheiten, und für funfzehn Groschen Wind "und Großthuereyen enthalten." Liebloses und wider Gottes Gebot laufendes Urtheil!

Damit aber diese vorgegebene Gesellschaft wisse, was ein Mann, der, mit Beyfall ganz Europens, einem Sterne der ersten Größe am musikalischen Horizonte mit unstreitigem Recht verglichen wird, von ihr urtheile: so kann man nicht umhin, folgenden Auszug aus einem Briefe desselben bekannt zu machen. Er lautet also: "Neulich habe (ich) mich recht erzürnet über die **Beyträge der "Kritiken über die schönen Wissenschaften** a), worinnen Ew. = = = "**Vorgemach** auf die leichte Achsel genommen, und **Dalembrechts Ra"moisches System** b) als allmächtig angegeben wird, das doch kaum mehr "enthält, als einen Zipfel von unserm deutschen *narrauere patres*. Die ungerech-

a) Ist ein Gedächtnißfehler, und soll heißen: **Bibliothek der schönen Wissenschaften.**

b) Ist ein grober Schreibfehler, und soll heißen: **Rameau = Dalembertisches System.**

"gerechten, stolzen, boshaften und zugleich dummen Richter, von welchen "Marpurg ein Hauptmitglied ist c)! Welcher erfahrne Mann wollte itzund "Auctor werden, da er dem Urtheile solcher Brodwürme unterworfen ist? Eine "Schande für Deutschland! So verfährt man nirgendwo." Was wird dieser große Mann vollends zu obgedachter Verleumdung sagen d)? Man achtet sie nicht, glaubet auch nicht, daß alle Glieder erwehnter Gesellschaft solche billigen werden; denn die folgende Zeit könnte lehren, daß man sich mit einem solchen unzeitigen Urtheil den Titel, Musikgelehrter, selbst streitig gemacht.

Man liefert hiebey einen kleinen Auszug aus gedachtem sorgischen Werke, welcher die Ungereimtheit des vom Herrn Marpurg aufgewärmten rameauischen Systems an den Tag legen wird. Im dreyzehnten Capitel lautet es also: Der um die Gründe der Harmonie ängstlich bemühte Herr Marpurg lehret Seite 34 seines Handbuchs: der Nonenaccord entspringe aus dem Zusatz eines fünften Tons in der Entfernung einer Terz unter dem Basse des Septimenaccords. Siehet man aber zu, was er für einen angiebt, so ist es der Septimenaccord mit der falschen Quinte h d f a. Diese Septime a muß zur None werden, indem eine Terz g unter den Baß des Septimenaccords kriecht, g | h d f a.

Herr Marpurg muß vergessen haben, wie die Natur des Klanges beschaffen ist. Die Natur giebt, wie alle wahre theoretisch-practische Musiker wohl wissen und bezeugen, zuerst die vollkommnen Intervalle und Accorde nach der Ordnung der Zahlen:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
G	g	d	g	h	d	f	g	a	h	cis	d	e	f	fis	g

und also den Septimenaccord mit dem vollkommnen Dreyklang 4:5:6:7 = g h d f eher, als den mit dem unvollkommnen 5:6:7:9 = h d f a; und folglich

c) Der große Musiker, der diesen Hetzbrief geschrieben, irret sich gewaltig. Herr Marpurg arbeitet im geringsten nicht an der Bibliothek der schönen Wissenschaften. Man widerrufe doch diese Lügen gelegentlich in einem andern Briefe.

d) Und was wird Herr Sorge sagen, wenn er folgenden Auszug eines Briefes an den Herrn Marpurg lesen wird? "Ew. = = Rechtfertigung gegen den Herrn Sorge ist "gegründet. Ich entdecke itzo auch persönliche Schwachheiten an ihm, die ich ihm "vorher nicht zugetrauet hätte. Ob er, ohne = = Intervallensystem sein Vorge-"mach, und ohne den Herrn Breitfeld seine Rationalrechnung würde geschrieben haben, "stehet dahin. Indessen hat er in dem Vorgemache Tab. XXII. p. III. Fig. 17. 18. 19. "etliche wichtige, und = = nachtheilige Fehler unbesehens durchgehen lassen, die er "aber auf die leichte und lustige Achsel nimmt. Seine Seele würde vielleicht lau-"terer seyn, wenn er nicht ums Brod arbeiten müßte rc." Der Herr Sorge beliebe zu merken, daß der Brief, wovon die Rede ist, einen Stern der ersten Größe am musikalischen Horizont zum Verfasser hat.

lich giebt sie auch den Nonensatz auf dem vollkommnen Dreyklange eher, als den mit dem unvollkommnen:

g h d f a	h d f a cis
4 : 5 : 6 : 7 : 9	5 : 6 : 7 : 9 : 11
1 3 5 7 9	1 3 5 7 9

Wie kann nun hier der Nonensatz 4 : 5 : 6 : 7 : 9 = g h d f a von dem Septimensatze 5 : 6 : 7 : 9 = h d f a, entspringen? Ists nicht eben so, als wenn man sagte: Der Hauptaccord 4 : 5 : 6 : 8 = g h d g entspringet von dem Sextenaccorde 5 : 6 : 8 = h d g, aus dem Zusatz eines vierten Tons in der Entfernung einer Terz unter dem Basse des Sextenaccords? Oder damit mich diejenigen verstehen, die nicht die Verhältnisse der Intervallen kennen: Eine Familie entspringet, wenn Brüder und Schwestern eine Mutter bekommen. Wiederum ein Streich aus der verkehrten Welt e).

Wer

e) Herr Sorge hat allhier in einem kleinen Versuche zeigen wollen, was man in seinem künftigen Buche von ihm zu erwarten hat. Wenn es aber erlaubt ist, nach diesem Versuche zu urtheilen: so kann man, ohne ein Nativitätsteller zu seyn, wohl nicht viel gescheutes hoffen. In dem aus dem Handbuche des Hrn. M. angeführten Orte ist gar nicht die Frage, welches der erste oder letzte Nonenaccord ist. Es heisset daselbst folgendergestalt:

"Der Accord der None entspringet aus dem Zusatz eines fünften Tons, in der "Entfernung einer Terz, unter dem Basse des Septimenaccords, und besteht in "seinem ganzen Umfang aus der None, Septime, Quinte und Terz. Man sehe "Fig. (b). Auf was für einen Septimenaccord die None sich allhier gründet, "findet man bey (a).

(a)			(b)		
	7	a		9	a
	5	f		7	f
	3	d		5	d
	1	h		3	h
				1	g

Hat Hr. M. sich allhier anheischig gemacht, alle verschiedne Arten und Gattungen von Nonenaccorden, in Absicht auf die verschiedne Beschaffenheit ihrer Terzen, Quinten, Septimen und Nonen, nach der Ordnung vorzubringen? im geringsten nicht. Hatte er nicht die Freyheit, so gut den Septimenaccord h d f a, als den h d fis a, oder h dis fis a, oder h d f as u. s. w. in einen Nonenaccord zu verwandeln, und als ein Exempel vorzubringen? Allerdings. Was hat also Herr Sorge gesagt? Nichts, als eine Ungereimtheit. Man streitet es demselben im geringsten nicht ab, daß der Nonensatz g h d f a eher entsteht, als der von h d f a cis, und woher rühret das? Weil der erste aus zween eher entstehenden Septimenaccorden, nemlich aus g h d f = 4 : 5 : 6 7 und h d f a 5 : 6 : 7 : 9: der andere aber aus zween später entstehenden Septimensätzen, nemlich aus h d f a = 5 : 6 : 7 9 und d f a cis = 6 : 7 : 9 : 11 zusammengesetzt ist. Alles dieses hat noch niemand anders in Zweifel gezogen, als vielleicht Herr Sorge selbst, weil ich sonst nicht absehe, mit

wem

Wer ein rechtschaffner deutscher Patriot unter den Musikverständigen ist, der wird gewiß die Herausgabe des sorgischen Werks befördern helfen f), immaßen es eine Schande für uns Deutsche wäre, wenn wir aufgewärmte französische Grillen und Irthümer so ungeprüft annehmen und ausbreiten wollten, wie Herr Marpurg mit seinem kritischen Musicus und Handbuche gethan hat.

Wer

wem er deswegen streitet. Allein was geht uns alles dieses hier an? Wenn aber Herr Sorge fragt, wie der Nonensatz g h d f a, von dem Septimensatze h d f a entspringen kann, und bey dieser Frage ein paar lächerliche Vergleichungen macht: so verdient derselbe keine Antwort, so lange er die Gründe, die Hr. M. von seinem Verfahren in diesem Punkt, Seite 26. und 27. im Handbuche angegeben hat, nicht vernünftig widerlegt hat.

Noch eins in Absicht auf die Entstehung der Nonenaccorde. Setzet die beyden Septimenaccorde g h d f, und h d f a. Aus jedem derselben soll ein Nonensatz gebildet werden. Ungeachtet der Septimenaccord g h d f eher, als der mit h d f a gebohren wird: so kann doch aus dem erstern ein weit entfernter Nonenaccord, als aus dem letztern entstehen, und dieses hänget von der Beschaffenheit der unten hinzukommenden Terz ab, wodurch jedes vorige Intervall einen andern Stand bekömmt. Setzet zu g h d f ein es in der Tiefe, nemlich es g h d f = 7:9:11:13:15, und zu h d f a ein g, nemlich g h d f a = 4:5:6:7:9, (wir bedienen uns allezeit der neuen sorgischen Verhältnisse:) so habt ihr den Beweis. Wenn die Natur des vollkommnen Dreyklangs verändert wird, sobald man demselben eine Terz in der Höhe zufüget, und ihn in einen Septimensatz verwandelt: so muß nothwendig die Natur des Septimenaccords noch mehr verwandelt werden, wenn man denselben in der Tiefe mit einer Terz vermehret, und daraus einen Nonensatz erzielet.

Wenn Herr Sorge übrigens in dem gegenwärtigen kritischen Versuche, nach seiner Gewohnheit, sehr freygebig mit Zahlen ist: so habe ich dieses dawider zu erinnern, daß er sich allhier gewisser sehr unrichtiger Verhältnisse bedienet. Was sollen denn die falschen und niemals angenommnen Rationen 6:7, 7:8, 7:9, 9:11 und so weiter? Wenn man mit selbigen rechnen und beweisen will: so entstehet ja der mangelhafte Dreyklang h d f = 5:6:7 eher als der weiche 6:7:9, und dieses wird doch Herr Sorge wohl nimmer zugeben wollen. Eine Theorie die nicht mit der guten Praxi übereinstimmet, ist keine gute Theorie. (Der Correspondent vom Herrn Sorge würde sagen eine dumme Theorie.) Wenn man mit unrichtigen Verhältnissen calculiren will: so ist die musikalische Rationalrechnung ein sehr überflüßiges Buch in der Welt. Man sey doch inskünftige mit den Zahlen etwas sparsamer, und mache damit den Unwissenden keinen blauen Dunst vor die Augen. Wozu hilft aller Wind? Ein Beweis mit unrichtigen Verhältnissen ist ein Beweis aus der verkehrten Welt.

f) Der Herr Sorge wird aus unsrer freywilligen Bekanntmachung seines Patents zur Gnüge ersehen, daß wir seiner Anforderung Gehör geben, und seine Absichten zu befördern wünschen. Er kann daraus schließen, daß die Gesellschaft eben nicht aus

so

Wer nun zwischen dato und nächstkommenden Ostern 1760. sechzehn gute Groschen, oder 1 Fl. Rh. voraus bezahlt, oder wenigstens sein Wort in einem postfreyen Briefe von sich giebt, der soll das allzufrüh beurtheilte sorgische Werk, betitelt:

Kurzer und deutlicher Begriff der Lehre von der Harmonie,

mit 24 Kupfertapellen in 4. um 8 Ggr. wohlfeiler, als nachhero erhalten.

Es stehet auch einem jeden Freunde und Gönner der sorgischen Werke frey, Vorausbezahlungen anzunehmen, und wer auf fünf Exemplare voraus bezahlt, soll das sechste zur Jubilatemesse 1760. gratis haben.

Da dessen Vorgemach so stark gesucht wird, und so einen vortreflichen Beyfall von den größten Männern unsrer Zeit, ja selbst vom Herrn Marpurg, in seinem kritischen Musicus g) erhalten hat: so kann man versichert seyn, daß dieses neue Werk solchen noch mehr erhalten wird.

Georg Andreas Sorge.
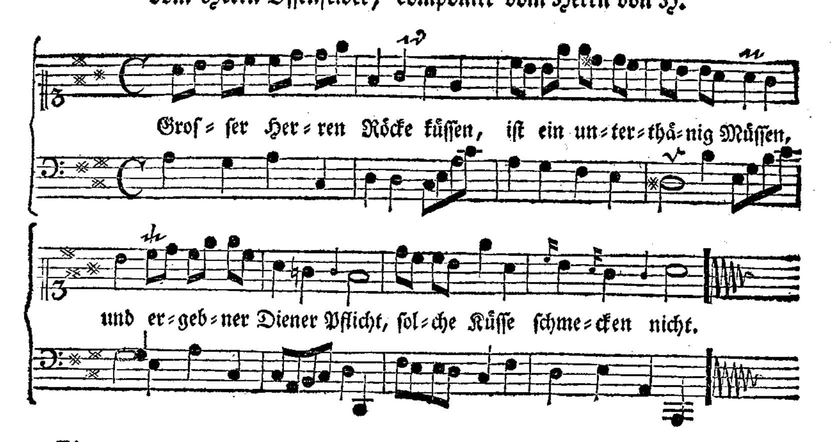
so lieblosen und kalten Herzen bestehen muß, als er vielleicht glaubt. Was hat ihm doch sein verführerischer Correspondent nicht alles eingebildet? Wir bitten uns aber, mit allen übrigen Patrioten Deutschlands, die Gegenfälligkeit von dem Herrn Sorge aus, daß er nicht sein Vorgemach etwann noch einmal aufwärme, sondern uns für unsre sechzehn Groschen etwas besser bewirthe. Er führe sich wie ein schmackhafter, vernünftiger Koch, und nicht wie ein Sudler auf.

g) Hierauf braucht sich der Herr Sorge nichts zu gute zu thun, weil der Herr Marpurg gewisse Blätter in seinem kritischen Musicus unter die Sünden seiner Jugend zählet. Vielleicht thut der Herr Sorge ein gleiches mit seinem **Vorgemach**. Wir wünschen es von ganzem Herzen. Aber, wie kommt es, daß Herr Sorge anjetzo so böse auf den Herrn Rameau ist, nachdem er im dritten Theil seines Vorgemachs, Seite 403. folgendergestalt von ihm geschrieben: "Auch diesem **Franz**"mann muß Dank gesagt seyn, daß er Gelegenheit gegeben, dem Ursprunge der "dissonirenden Sätze nachzudenken?" Schade, daß der Herr Sorge bey seinem Nachdenken nicht auf die rechte Spur gekommen ist! Hätte er sich doch lieber dafür das rameauische System von seinem Correspondenten erklären lassen, anstatt Grillen und Irthümer auszuhecken, und damit die deutsche Welt zu hintergehen.



Die

Die Küsse
vom Herrn Oſſenfelder, componirt vom Herrn von H.



Groſſer Herren Röcke küſſen,
Iſt ein unterthänig Müſſen,
Und ergebner Diener Pflicht.
Solche Küſſe ſchmecken nicht.

Freunde, wie in England grüſſen,
Und auf ihre Stirne küſſen,
Iſt mir nur ein halber Kuß
Weil ich Wohlſtands wegen muß.

Sich vor Schwiegermüttern bücken,
Küſſend ihre Hände drücken,
Iſt doch nur der Freyerey
Kunſterfahrne Schmeicheley.

Schöne junge Weiber küſſen,
Wenn die Männer reiſen müſſen,
Hat viel Schönes zwar in ſich;
Doch die Folgen ſchrecken mich.

Aber meine Phyllis küſſen,
Halb mit Willen, halb mit Müſſen,
Hält ſie gleich die Hände für;
Solche Küſſe ſchmecken mir.



IX. Brief
an den
Herrn Kammersecretär J. F. Gräfe
in Braunschweig.

Berlin den 18. August 1759.

Mein Herr,

Man erzählt, daß, als Casaubonus zum erstenmale in der Sorbonne erschienen, und man ihn mit den Worten angeredet: Seht hier, mein Herr, den Ort, wo man an die vierhundert Jahre disputiret hat; er mit der Frage geantwortet habe: Was man denn binnen dieser Zeit entschieden hätte? Gewisse Kunstrichter haben bemerket, daß man in der That nichts anders entschieden, als daß man nicht kiskis, kamkam, &c. sondern quisquis, quamquam, &c. aussprechen müßte. Die Frage wegen des italiänischen und französischen Geschmacks ist, so viel man weiß, schon an die tausend Jahre erörtert worden. Aber ist sie deßwegen entschieden, und zwar so völlig entschieden, daß keiner etwas dawider einzuwenden hat? Wenn ich nach meiner Empfindung sprechen sollte, so würde ich sagen, daß ich gerne einen Franzosen über die Musik reden, aber lieber eine italiänische Musik hörte; daß ich die Theorie und die Kritiken der erstern, aber die Ausübung der letztern schätzte; daß ich aber bey allem diesen hin und wieder eine Ausnahme machte, und gerne zugäbe, daß man so wohl im französischen Styl gut, als im italiänischen schlecht setzen könnte; daß hievon genungsame Beweise vorhanden wären, und so weiter. Aber würde alle Welt mit mir einerley Meinung seyn? Würden nicht viele das schlechte Italiänische dem guten Französischen annoch vorziehen? So verschieden sind die menschlichen Empfindungen, und was ist daran Schuld? Gewohnheit und Auferziehung. Aus beyden entstehen Vorurtheile, welche mit desto mehrerm Eigensinn vergesellschaftet werden, je mehr Einsicht sich jeglicher selbst zutrauet.

Man wird fragen: warum denn ein Raguenet, und noch neulich ein Rousseau, zween gebohrne Franzosen, so heftig wider die französische Musik geschrieben? Vermuthlich sind sie von Jugend auf, mitten unter der französischen Musik, in der italiänischen unterrichtet worden. In diesem Falle hat die Gewohnheit und die Auferziehung die gewöhnliche Würkung gethan. Ist aber meine Vermuthung nicht wahr: so haben sie sich entweder aus Ueberzeugung, oder aus bloßem Eigensinn, auf die Seite der italiänischen Musik gewendet. Aus Ueberzeugung kann es nicht geschehen seyn. Die Erziehung und Gewohnheit verhinderten selbige. Folglich ist es nur aus Eigensinn geschehen, und dieses macht ihrem Character eben nicht viele Ehre.

Dem sey wie ihm wolle, sie mögen wahr oder falsch von der italiänischen und französischen Musik urtheilen: so sind doch ihre Gedanken davon mit Vergnügen zu lesen. Hier ist die Vergleichung dieser beyden Musikarten nach dem Herrn **Raguenet**. In der Folge werde ich auch das bekannte Sendschreiben des Herrn **Rousseau** gelegentlich dem Leser mittheilen. Ich füge gegenwärtiger Vergleichung einige wenige Anmerkungen hinzu, die, so oft sie von dem ersten Uebersetzer dieser Vergleichung, dem Herrn **Mattheson** sind, allezeit mit dessen Namen sollen besonders unterschieden werden.

Darf ich fragen, mein Herr, zu welchem Geschmack Sie sich bekennen? ohne Zweifel zu dem neuern. Und in Ansehung des eigentlichen italiänischen und französischen Geschmacks? Sie schätzen das Gute von beyderley Musikart. In diesem Falle folgen sie bloß Ihrer Ueberzeugung. Sie sind eine Ausnahme von der gewöhnlichen Erfahrung. Wie rühmlich ist diese Ausnahme?

Vergleichung der italiänischen und französischen Musik, aus dem Französischen des Herrn Raguenet.

(Der Titel der Urschrift ist: *Paralléle des Italiens & des François en ce qui regarde la Musique & les Opéra.*)

1. Es thun es die Franzosen den Italiänern, in Ansehung der Musik, in so vielen Dingen zuvor, und sie werden wiederum von den letztern in so vielen andern Dingen übertroffen, daß ich mich kaum entschließen würde, sie alle einzeln herzusetzen, wenn ich es nicht deßwegen für eine unumgängliche Nothwendigkeit hielte, damit man eine desto richtigere Vergleichung anstellen, und einen desto genauern Ausspruch über beyde Nationen thun könne.

2. Die

2. Die Opern sind die größten musikalischen Werke, die man aufzuführen pflegt. Sie sind sowohl den Franzosen als Italiänern gemein, und beyde haben sich bestrebet, die Kräfte ihres Geistes vorzüglich in selbigen an den Tag zu legen. Diese Gattung von Arbeit soll also der vornehmste Gegenstand meiner Vergleichung seyn. Man hat zu diesem Ende auf vielerley Dinge Acht zu haben, z. E. auf

α) die italiänische und französische Sprache, wovon die eine vielleicht geschickter zur Musik ist, als die andere;

β) die musikalische Bearbeitung der theatralischen Poesien;

γ) die Beschaffenheit der Opernsänger;

δ) die Beschaffenheit der Opernspieler;

ε) die verschiednen Arten der Singstimmen;

ζ) das Recitativ;

η) die Arien;

θ) die Instrumentalmusik;

ι) die Chöre;

κ) die Tänze;

λ) die Maschinen;

μ) die Verzierungen;

ja auf hundert andere Sachen, die zur Oper gehören, und zur Vollkommenheit derselben das ihrige beytragen. Denn alle diese Dinge müssen, ein jedes für sich, besonders untersuchet werden, wenn man entscheiden will, ob die Italiäner oder die Franzosen den Vorzug haben.

3. Unsere theatralischen Texte, die die Componisten bearbeiten, haben vor den italiänischen ein großes voraus. Sie sind regelmäßig und verbunden. Man braucht nichts mehr, als die bloßen Worte herzulesen, ohne sie abzusingen: so werden sie so sehr als alle übrigen theatralischen Stücke, die nicht der Musik gewidmet sind, gefallen. Nichts übergehet die darinnen befindlichen geistvolle Unterredungen; die Götter reden in der Göttersprache; die Könige mit Majestät; die Schäfer und Schäferinnen mit dem ihnen anständigen zärtlichen Scherze; die Liebe, die Eifersucht, die Raserey, alle andere Leidenschaften werden ihrer Natur gemäß aufs feinste geschildert; und es giebt wenig Lust- oder Trauerspiele, die dem größten Theil der Opern des Quinault den Rang könnten streitig machen.

4. Gegentheils sind die Opern der Italiäner erbärmliche Rhapsodien, ohne Zusammenhang, ohne Folge, ohne Verwickelung. Ihre Stücke sind eigentlich nichts anders als ein dünner und magerer Grundstof; alle Scenen bestehen in gemeinen Unterredungen oder Selbstgesprächen, und diesen hängen sie zum Schlusse eine ihrer schönsten Arien an. Diese Arien haben sehr oft nicht die allergeringste Verbindung mit dem ganzen Werke, indem sie von andern Dichtern entweder besonders, oder in der Folge eines andern Werks verfertigt worden sind. Wenn der Opernunternehmer seine Gesellschaft in einer Stadt versammelt hat: so wählet er sich eine ihm beliebige Materie, z. E. vom Camillus, Themistocles, Xerxes, u. s. w. Aber ein solches Stück ist, wie gesagt, nichts weiter als ein Stof, den er mit den schönsten Arien, die seine Operisten wissen, ausstaffiret. Denn diese schöne Arien müssen sich in alle Sättel passen. Es sind Liebeserklärungen von einer Seite, welche von der andern entweder angenommen oder verworfen werden; Entzückungen vergnügter Liebhaber; Klagen unglücklicher Liebhaberinnen; Versicherungen der Treue; Aeußerungen der Eifersucht; Bewegungen von Wohllust und Schmerzen; Rasereyen, Verzweifelungen. Kurz es ist keine Scene, wo die Italiäner nicht eine von solchen Arien am Schlusse anbringen sollten. Aber eine so zusammengeflickte Oper kann mit den unsrigen in keine Vergleichung kommen, als welche Werke der Ordnung, der Richtigkeit und guten Ueberlegung sind *).

5. Unsere Opern haben annoch vor den italiänischen einen großen Vorzug in Ansehung der tiefern Baßstimmen, die bey uns so gemein, und in Italien so selten sind. Der bloße Klang solcher Stimmen, die sich unterweilen in eine hohle Tiefe herunter senken, hat etwas bezauberndes an sich. Diese dicken Stimmen setzen eine weit größre Menge von Luft in Bewegung, als die andern, und erfüllen selbige folglich mit einem angenehmern und markigtern Tone **). Wenn ein Jupiter, ein Neptun, ein Priamus, ein Agamemnon reden soll, so haben unsere Sänger, bey der Vorstellung dieser Götter und Könige, vermittelst dieser tiefen Stimmen eine ganz andere Majestät, als die Italiäner mit ihren Falsetten oder Strohbässen, die weder tief noch stark sind; zu geschweigen, daß

*) Zur Zeit des Raguenet war noch kein Metastasio oder Apostolo Zeno bekannt.

**) Sowol die hohen als tiefen Stimmen sind des markigten oder harmoniösen fähig, wie die Erfahrung beweiset. Schade, daß die letztern selten so beugsam als die erstern, und folglich deswegen öfters weniger angenehm sind.

daß die Vermischung dieser tiefern Stimmen mit den höhern einen angenehmen Gegensatz machet, vermittelst wessen die Schönheit einer jeden durch die Stellung einer gegen die andre vernommen wird; ein Vergnügen, welches die Italiäner niemals genießen, indem die Stimmen ihrer Sänger, die fast alle Castraten sind, nichts als weibische Töne hervorbringen.

6. Außer den aus der ordentlichen Einrichtung unserer theatralischen Stücke, und den aus der Verschiedenheit der Singstimmen, erwachsenden Vorzügen unsrer Oper, haben wir noch das Glück, Chöre, Tänze und andre Lustbarkeiten, an welchen die italiänische Bühne sehr arm ist, auf der unsrigen zu haben. Anstatt solcher Chöre und Lustbarkeiten, welche unsrer Oper eine so angenehme Mannigfaltigkeit verschaffen, und derselben eine gewisse Art von Pracht und Würde mittheilen, höret man in der italiänischen gemeiniglich nichts anders, als etliche Scenen von Fratzen und Possen; eine Alte, die in einen Knecht verliebt ist; einen Zauberer, der eine Katze in einen Vogel, und eine Geige in eine Nachteule verwandelt, und andere lustige Streiche mehr, die nur dem Pöbel gefallen können. Und ihre Tänze sind so jämmerlich, daß nichts darüber ist. Ihre Tänzer sind alle Leute, die aus dem vollen gehauen sind, ohne Aerme, ohne Beine, ohne Ansehen und Gebährden.

7. Was die Instrumentisten betrifft, so haben unsre Geiger, in Ansehung des reinlichen und manierlichen Spiels, vor den italiänischen den Vorzug. Stossen die Italiäner eine Note ab, so geschicht es auf die härteste Art, und wollen sie schleifen: so leyern sie auf eine höchst verdrießliche Art. Ferner ist, außer den verschiednen in Italien gebräuchlichen Instrumenten, annoch die Oboe bey uns Mode, welche vermittelst ihres markigten und durchdringenden Klanges, in muntern Stücken die Geige übertrifft; und die Flöte, welche so viele trefliche Spieler bey uns, in traurigen Arien, auf eine so rührende Art wissen winseln, und in unsern zärtlichen Arien, auf das verliebteste seufzen zu lassen *).

8. Endlich sind die Franzosen annoch den Italiänern, in Ansehung der theatralischen Verkleidung, überlegen, welche so reich, so prächtig, so zierlich und von solchem Geschmack ist, daß man an keinem Orte der Welt dergleichen findet. In ganz Europa sind, nach dem eignen Geständniß der Italiäner, keine

*) Damals blühten in Paris Philbert, Philibor, Descoteaux, Hotteterre rc.

keine Tänzer, die den französischen beykommen. Die Combattanten und Cyclopen in der Oper **Perseus**; die Trembleurs und Schmiede in **Isis**; die unglücklichen Träume im **Atis**, und andere characterisirte Tänze sind Urbilder, man mag sie in Ansehung der vom Lully darauf verfertigten Melodien, oder in Ansehung der vom Beauchamp dazu entworfnen Tanzschritte, betrachten.

9. Ehe diese beyden großen Männer erschienen, hatte man niemals dergleichen Stücke auf dem Theater gesehen. Sie waren die Erfinder derselben, und brachten die Sache gleich auf einmal zu einer solchen Vollkommenheit, daß es weder in Italien, noch anderswo, ihnen jemand hat darinnen gleich thun können, noch vielleicht jemahls gleich thun wird. Kein theatralisches Gefechte ist jemahls ein natürlicher Bildniß des Krieges gewesen, als das auf der französischen Bühne gewöhnliche. Kurz, alles wird allhier mit der größten und einer sich überall ähnlichen Richtigkeit und Pünktlichkeit heraus gebracht. Alles hat seinen vollkommnen Zusammenhang, und eine so vortrefliche Anordnung der verschiednen Theile, daß, wer unpartheyisch und vernünftig urtheilen will, den französischen Opern, als Schauspielen, den Vorzug vor den italiänischen, in Absicht auf diese Form und Einrichtung, geben muß. Das ist alles, was zum Vortheile der französischen Musik und Oper gesagt werden kann. Laßt uns itzo sehen, wie es mit der italiänischen beschaffen ist.

10. Die italiänische Sprache hat wegen ihrer hellen Selbstlauter einen großen Vorzug vor der französischen, in welcher leztern die Hälfte der Selbstlauter stumm ist. Daher kömmt es erstlich, daß man auf dergleichen Sylben, worinnen ein solcher stummer Selbstlauter ist, weder einen Triller noch eine Dehnung auf eine angenehme Art anbringen kann; und zweytens, daß man die Worte nur halb versteht, und die andere Hälfte errathen muß, da man hingegen in der italiänischen Sprache alles deutlich vernimmt. Hiezu kömmt noch, daß man in der italiänischen Sprache, unter allen zum Singen bequemen Buchstaben, annoch allezeit die besten zu Passagen erwählet. Fast alle Dehnungen werden auf den Buchstaben a gemacht, und zwar mit Recht, weil dieser Selbstlauter unter allen den hellsten Klang hat, und sich folglich die Passagen auf selbigem am schönsten ausnehmen. Die Franzosen hingegen setzen die ihrigen überall hin, auf die stummsten und hellsten Buchstaben. Sie brauchen wohl gar die Doppellauter dazu, wie zum Exempel in chaine, gloire, deren aus zween Vocalen zusammengesetzter vermischter Klang das Nette und Helle der einfachen Selbstlauter nicht haben kann. Jedoch alles dieses gehöret nur zu

dem

dem Materiellen der Musik. Laßt uns das Wesentliche derselben, den Character der Arien, für sich und im Zusammenhange mit den übrigen Theilen der Oper, untersuchen.

****

Wegen Mangel des Raums muß ich allhier abbrechen, und die Fortsetzung dieses kritischen Tractats des Herrn Raguenet bis auf ein ander Blat versparen.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.
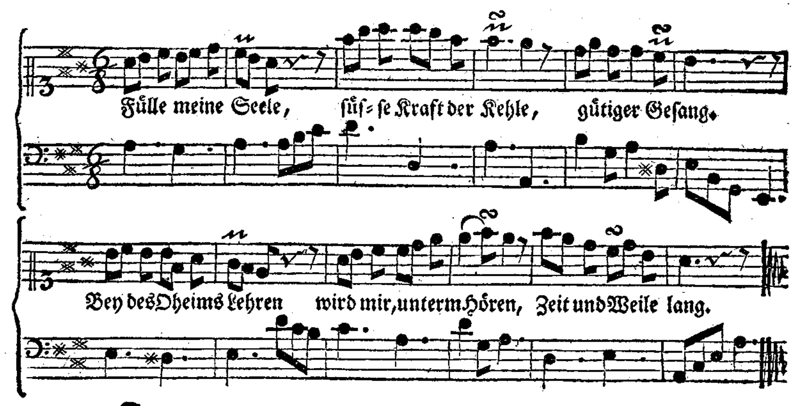
Philaleth.



Das

Das Singen.

Componirt vom Herrn S.



Fülle meine Seele,
Süße Kraft der Kehle!
Gütiger Gesang!
Bey des Oheims Lehren
Wird mir, unterm Hören,
Zeit und Weile lang.

Dieser Wunsch der Ohren
Wird mit uns gebohren;
Stammt, Natur, aus dir.
Die, die vor uns waren,
Die in spätern Jahren,
Alles singt, wie wir.

Sagt, ob wir als Knaben
Nicht gelächelt haben,
Wenn ein Lied erklang?
Wir sind aufgesprungen,
Haben mitgesungen,
Wenn die Muhme sang.

Die geliebten Schmerzen
Jugendlicher Herzen
Machen Mägdchen laut;
Mägdchen, die die Menge
Zärtlicher Gesänge
Tröstet und erbaut.

Daß wir singen sollen,
Brüder, dieses wollen
Jugend, Lieb und Wein.
Nach der Alten Sage,
Sollen unsre Tage
Nur ein Trillo seyn.

Wenn ein Feind der Lieder,
Der Natur zuwider,
Frölich ist, und schweigt:
Gleicht nicht diese Freude
Fast dem stummen Leide,
Das den Murrkopf beugt?

Glücklich ist zu preisen,
Wer es jungen Greisen
Niemals nachgethan!
Folgt dem klügern Franzen,
Der sein Leid vertanzen
Und versingen kann.

X. Brief

an

Herrn Leonhard Cochius,

Königl. Hofprediger in Potsdam.

Berlin den 25. August 1759.



Mein Herr,

Ich muß aufrichtig gestehen, daß ich mit der Geschichte der berühmten geistlichen Redner, die jemals existirt haben, nicht bekannt genung bin, um Sie mit einem derselben vergleichen zu können. Ich überlasse diese Art, Ihre höhern Verdienste zu schildern, solchen Personen, die den Chrysostomus, Ambrosius, und andere besser zu kennen das Glück haben, als ich. Ich glaube, daß Ihr eigner Name Ihnen die größte Zierde ist, mein Herr, und wenn ich ja versucht werden sollte, Ihnen einen fremden Beynamen zu geben: so würde es sich ohne Zweifel besser für mich schicken, solchen aus der Historie einer Kunst zu entlehnen, der Sie einige wenige Nebenstunden, die Ihnen von Ihren wichtigern Beschäftigungen übrig bleiben, mit so glücklichem Erfolg zu widmen, gewohnt sind.

Die musikübende Gesellschaft hieselbst gedenket noch allezeit mit Vergnügen an die Zeiten zurück, da Sie in selbiger zugegen waren, und vermittelst ihres Exempels zeigten, daß es nicht unmöglich ist, zugleich an den ernsthaftern Wissenschaften, und an den Reitzen der Tonkunst Geschmack zu finden, und in beyden vortreflich zu seyn. Ein Exempel von dieser Art verdienet zur Nacheiferung der Welt angemerket zu werden, und ich will es zum voraus demjenigen empfehlen, der einmahl auf den guten Einfall kommen wird, einen zweyten Theil zu dem waltherischen Lexico zu schreiben. Ist Ihnen, mein Herr, diese Kunst der Töne noch allezeit so lieb, wie ehedessen, (wäre es Ihnen aber wohl möglich, solcher weniger hold zu seyn?) so werden Sie es sich nicht entgegen seyn lassen, wenn ich mich unterstehe, Ihnen hiemit einige Augenblicke zu rauben. Ich

habe mich vor vierzehn Tagen a) anheischig gemacht, die drey zu jetziger Zeit bekannten Systeme, in Absicht auf die Lehre von der Harmonie, der Welt in einem verkürzten Auszuge vorzulegen. Mit dem rameauischen ist solches bereits geschehen. Die Ordnung trifft jetzo das **sorgische.** Ist es mir erlaubt, Sie mit selbigem zu unterhalten? Vielleicht werde ich Ihre Geduld ermüden. Werde ich aber allein daran Schuld seyn? Wird es nicht der Herr Sorge mit mir zugleich zu verantworten haben b)?

1. Herr Sorge nimmt **fünf harmonische Dreyklänge** an, welche von ihm genennet werden:

α) Der **vollkommne harmonische Dreyklang,** bestehend aus der großen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. c e g.

β) Der **unvollkommne harmonische Dreyklang,** bestehend aus der kleinen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. a c e c).

γ) Die

a) Man sehe den achten Brief.

b) Ein gewisser berühmter Tonkünstler hieselbst vermeinet, von guter Hand zu wissen, daß der Herr Sorge in seinem unlängst angekündigten **kurzen und deutlichen Begriff der Lehre von der Harmonie** sein **Vorgemach der** musikalischen **Composition** widerrufen, und seine Lehrsätze in der Harmonie ändern will. Ich tadle diesen Vorsatz so wenig, daß ich den Herrn Sorge vielmehr deßwegen schätze, weil ich glaube, daß er die vorhabende Aenderung aus keiner andern Ursache unternimmt, als weil ihm über die Unvollkommenheit seines bisherigen Systems die Augen müssen aufgegangen seyn. Der Bewegungsgrund seines Unternehmens ist also die Liebe zur Wahrheit, die man wohl alsdenn für verdächtig erklären könnte, wenn Herrn Sorgens **kurzer Begriff** rc. nichts anders als eine Schmähschrift auf fremde Bemühungen seyn sollte; die aber alsdenn von diesem Verdachte befreyet werden wird, wenn Herr Sorge mit einer Schmähschrift auf seine eignen Werke zuvor den Anfang machet. In der That hat derselbe in den zwölf bis vierzehn Jahren, da sein **Vorgemach** rc. existirt, Zeit gehabt, sich zu erkennen. In Erwartung seines neuen Systems von der Harmonie, welches das vierte in der Welt seyn wird, bleibet dasjenige, welches wir bereits von ihm haben, annoch dasjenige, wornach man die Einsichten des Herrn Sorge zu beurtheilen hat. Es gehört wenigstens so gut zur Historie der Musik, als die Lehre der Quäcker zur Kirchengeschichte. Man kann sich nicht weniger durch Ungereimtheiten und Grillen, als durch die nützlichsten Entdeckungen im Reiche der Musen verewigen. Glücklich, der noch zu rechter Zeit, wie der Herr Sorge, auf seine Bekehrung bedacht ist!

c) Herr Sorge sagt von dem harten und weichen harmonischen Dreyklang: "Gleichwie das männliche Geschlecht nicht ohne das weibliche, und dieses letztere nicht "ohne das erstere zurechte kommen könnte: so könnte auch der harte Dreyklang "nicht ohne den weichen, und dieser letztere nicht ohne den erstern fortkommen." Allerliebstes Gleichniß! Schade, daß es nicht nach allen Punkten ausgebildet ist. Die Triades deficientes, superfluae und mancae werden, weil sie von beyderley Dreyklängen etwas an sich haben, vermuthlich sich wie Castraten und Hermaphroditen

gegen

γ) Die *Trias deficiens*, bestehend aus der kleinen Terz und unvollkommnen Quinte, z. E. h d f.

δ) Die *Trias superflua*, bestehend aus der großen Terz und übermäßigen Quinte, z. E. c e gis.

ε) Die *Trias manca*, bestehend aus der großen Terz und unvollkommnen Quinte, z. E. h dis f.

Es könnten noch mehrere Triades angegeben werden, z. E. eine aus der kleinen Terz und übermäßigen Quinte, c es gis;

eine andere, aus der übermäßigen Terz und vollkommnen Quinte, als c eis g.

Aber der Herr Verfasser will in keine überflüßige Speculationen gerathen. **Auf diese fünf bis sieben Triades gründen sich übrigens alle musikalische Säze, und wenn wir auf eine jede eine von den drey Septimen setzen: so werden auch alle** d) **zur Resolution geschickte dissonirende Säze von ihnen herzuleiten seyn.**

2. Von jedem Dreyklange entspringet, vermittelst der Umkehrung, (*a*) ein **Sextenaccord**, wenn der mittlere Ton der Trias unten, und der unterste oben gesetzt wird. (*b*) Ein **Quartenaccord**, e) wenn der oberste Ton einer Trias unten, der unterste in die Mitte, und der mittlere oben gesetzt wird.

Bey dieser Gelegenheit untersucht der Herr Verfasser: **ob die Quarte eine Consonanz oder Dissonanz sey?** Die Antwort ist: **daß sie eine Consonanz ist;** und selbige wird mit einem practischen Exempel erläutert, welches ich in einem der folgenden Blätter, nebst seiner Theorie von der Quarte, besonders prüfen werde. Die Frage wegen der Quarte ist ein zu wichtiger Gegenstand in der Lehre von der Harmonie, um nicht alle mögliche Aufmerksamkeit zu verdienen. Herr Sorgens Abhandlung davon ist so beschaffen, daß,

gegen einander verhalten. Uebrigens ist Herr Sorge wenig galant gegen das schöne Geschlecht, wenn er selbiges für ein unvollkommners Geschöpf, als das männliche, erkläret. Er scheinet überhaupt, an verschiednen Oertern seines Buchs, mit den Bildern Evens nicht recht zufrieden zu seyn. Was für ein Undank!

d) Hiezu wird Herr Riedt nein sagen. Doch diese Untersuchung gehört noch nicht hieher.

e) Ist ein falscher Ausdruck, und muß heissen **Sextquartenaccord**. Uebrigens hätte sich Herr Sorge, in Ansehung der Entstehung des Sexten- und Sextquartenaccords, ebenfalls kürzer und deutlicher für einige Personen ausdrücken können, wenn er gesagt hätte, daß der erstere entstünde, wenn die Terz der Trias in den Baß gesetzet wird; und der andere, wenn die Quinte der Trias in den Baß gesetzt wird. Sind denn alle Leute so gelehrte Lateiner und so nachdenkend, als der Herr Verfasser? Werden seine soni supremi Triadis perfectæ, infimi und medii &c. nicht manchem jungen Menschen ein Stein des Anstosses seyn? Man verschwende doch sein Wissen nicht so sehr!

wenn sie richtig ist, die ganze heutige Praxis nichts tauget; oder, wenn es mit der heutigen Praxi seine Richtigkeit hat, seine ganze Lehre davon falsch ist.

3. Die erste Dissonanz, welche die Natur giebt, ist die Septime, und hieraus folget, **daß die Septime die Mutter aller übrigen Dissonanzen ist.**

4. Es giebt dreyerley Arten von Septimen, die **große**, **kleine** und **verminderte**, welche letzte vom Herrn Sorge die **kleineste** genennet wird.

5. In der diatonischen Klangfolge, z. E. c d e f g a h finden sich nur kleine und große Septimen; in der chromatischen Klangfolge aber, z. E. c cis d dis e f fis g gis a ais h c, nebst diesen beyden, auch die kleinste oder verminderte etlichemahl, als zwischen gis-f, dis-c, und ais-g f).

6. Mit der kleinsten Septime hat der Durton, an und für sich betrachtet, und ehe er in einen angränzenden Molton geht, nichts zu schaffen, sondern nur mit der kleinen und großen. Sieht man die diatonische Klangfolge an, z. E. c d e f g a h c: so findet das d am c, e am d, g am f, a am g und h am a **kleine Septimen.** Aber eine einzige ist darunter, die sich auf den vollkommnen Dreyklang g) gründet, nämlich g f, welche h und d vermitteln, und den schönsten Septimenaccord mit einander ausmachen, nämlich g h d f.

7. Mehrmahlen aber gründet sich die **kleine Septime** auf den unvollkommnen Dreyklang h), als in d f a c; e g h d; a c e g; ein einzigsmahl aber auf Triadem deficientem, auf der Septima Modi h d f a; wie auch einmahl auf die Triadem mancam h dis f a.

8. Die **große Septime** findet sich auf der Triade perfecta (**auf dem großen Dreyklange**) in diatonischer Klangfolge zweymahl, als in c e g h, und f a c e. Sie hat auch auf der Triade superflua statt, als c e gis h.

9. Die **kleinste** (**d. i. verminderte**) **Septime** entsteht, wenn das untere Ende der kleinen durch ein Kreuz erhöhet wird, z. E. wenn aus g h d f gemacht wird gis h d f.

10. Von dieser kleinsten Septime kann man nicht eigentlich sagen, daß sie sich auf die Triadem deficientem gründet; sondern ihr wahres Fundament ist eigentlich ein Satz von der Triade perfecta (**von dem großen Dreyklang**) in dem chromatischen Geschlechte, worauf noch, gleichsam als ein Thurm, eine kleine Septime und anschlagende **kleine None** gebauet ist; z. E. e gis h d f. Wenn nun das e, als der Grundklang, weggethan wird: so bleibet diese kleinste Septime übrig.

11. Man

f) Ist die Tonfolge gis a h c d e f diatonisch oder chromatisch? Ohne Zweifel diatonisch. Alle ähnliche diatonische Tonfolgen aber weisen zwischen ihren beyden äusserften Tönen das Intervall der verminderten Septime auf. Diesen Fall hätte Herr Sorge bemerken sollen.

g) Soll heißen: **auf den großen oder harten vollkommnen Dreyklang.**

h) Soll heißen: **auf den kleinen oder weichen vollkommnen Dreyklang.**

11. Man hat auch einen dergleichen Satz mit einer **ungebundnen großen None** bey dem großen Dreyklang, z. E. g h d f a; ingleichen bey dem kleinen Dreyklang, z. E. d f a c e.

12. Man findet bey dem Herrn Telemann ein Exempel, wo dieser harmonische Thurm noch höher gebauet, und über diesen Nonenknopf noch ein Stern von einer **Undecime** gesetzet ist, als: e gis h d f a c.

13. Diese dreyerley Arten von Septimen sind nun die Quelle von einer Menge anderer dissonirenden Sätze. Diese lehret Hr. Sorge in folgenden Capiteln.

α) Von den Septimen, welche (a) **ungebunden erscheinen** (b), **und den von ihnen abstammenden Sätzen, und ihren Auflösungen.**

(a) Muß dazwischen stehen: **in einer gewissen Schreibart.**

(b) Muß heissen: **erscheinen können.**

Solche Septimen sind: 1) die **kleine Septime mit dem großen Dreyklange**, z. E. g h d f. Versetzt man diesen Septimenaccord: so entspringen daraus drey andere Sätze, als $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ (d. i. ein Sextquintenaccord, ein Terzquarten- und ein Secundenaccord. 2) **Die kleine Septime mit der Triade deficiente**, z. E. fis a c e. 3) Die **verminderte Septime mit der mangelhaften Terz und unvollkommnen Quinte**, z. E. dis f a c i). 4) Die **verminderte Septime mit der Triade deficiente**, z. E. dis fis a c.

Der eigentliche Grund von den freyanschlagenden Sätzen ist die **durchgehende Septime.** Denn anstatt $\begin{smallmatrix}7\\g\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}3\\c\end{smallmatrix}$ soll es heissen: $\begin{smallmatrix}8\\g\end{smallmatrix}$ 7 $\begin{smallmatrix}3\\c\end{smallmatrix}$ und so weiter.

β) Von der durchgehenden Septime. (Septima transitoria.)

i) Der Herr Sorge hat, aus Uebereilung vermuthlich, vergessen, in der Liste seiner Dreyklänge den mit der **mangelhaften Terz und unvollkommnen Quinte**, z. E. dis f a, auf welchen er allhier die verminderte Septime bauet, vorläufig aufzuführen. Noch eine andere Uebereilung. Nachdem er §. 18. Seite 363. Tom. III. gesagt: "Nun wollen wir auch eine ungebundne und freyanschlagende kleine Septi- "me, welche in Arsi stehet, und innerlich kurz ist, aufführen. Sie hat aber die "kleine Quinte und kleine Terz zu Gefährten:" so fügt er in dem folgenden §. 19. hinzu: "Im Mollton ereignet sich bey **dergleichen Satze** eine Tertia manca."

Wenn er nun zu dem §. 18. ein Exempel mit fis a c e giebt: so ist das zu dem §. 19. befindliche Exempel dis f a c. Nun bewundere man, wie schön der Herr Sorge die Intervallen kennet, indem er eine verminderte, oder wie er sonsten sagt, eine kleinste Septime (dis-c) zu einer kleinen macht. Was wird der bekannte epanorthotische Correspondent des Herrn Sorge zu dieser Ungereimtheit sagen? Schande ꝛc. wird er ausrufen. Um die Leser nicht aufzuhalten, habe ich bey (α) Num. 3. diesen Schnitzer des Herrn Sorge verbessert.

Es giebt zweyerley Arten von durchgehenden Septimen. Bey der einen liegt das untere Ende derselben; bey der andern aber das obere Ende vorher. Von der ersten Art hat man kurz zuvor ein Exempel $\left(\begin{smallmatrix}8 & 7 & 3\\ g & & c\end{smallmatrix}\right)$ gesehen. Von der zweyten Art bilde man sich z. E. die punktirte Zweyviertheilnote c in der Oberstimme ein, und lasse die drey Viertheile c d e im Basse dagegen hören. Die Begleitung dieser Septime ist eine Terz, die schon in der Hand liegende Quarte unverwehrt. Wird diese durchgehende Septime umgekehret: so kommt eine durchgehende Secunde heraus.

γ) Von der großen ungebundnen Septime, welche bey liegendem Basse über sich in die Octave gehen muß.

Diese Septime ist mit der **Secunde** nicht zufrieden, sondern nimmt annoch die **Quarte**, und öfters mit dieser entweder die **Quinte**, oder, und zwar im Molton, die **Sexte** zu sich, z. E.

h	7	h	7	h	7
f	4	g	5	as	6
d	2	f	4	f	4
c		d	2	d	2
		c		c	

Dieser Satz leidet keine Versetzungen (d. i. **Umkehrungen**) wie andere Septimensätze.

δ) Von den am obern Ende gebundnen Septimen, die sich bey der Triade perfecta (d. i. beym großen Dreyklang) befinden.

Hier kommt die kleine und große Septime über den großen Dreyklang, z. E. g h d f, g h d fis, mit den vermittelst der Umkehrung davon abstammenden, und schon bekannten Sätzen vor. Im §. 10. Seite 371. Tom. III. heißt es: "Die "auf der Triade perfecta (der Finalsayte) befindliche große Septime löset auch "gern über sich auf. Die Secunde leistet ihr gemeiniglich Gesellschaft, und "gehet mit ihr über sich, z. E.

h	h	c
g	g	g
d	d	e
g	c	c

Wie dieser aus der Septime, und der vom Herrn Sorge sogenannten Secunde, bestehende Satz in dieses Capitel kömmt, wo von dem aus der Terz, Quinte und Septime bestehenden Septimenaccorde gehandelt wird, weiß ich nicht. Es ist ein wunderliches Ding um die sorgische Ordnung. Doch hievon ein mehrers bey der künftigen Beurtheilung seines Systems, welches eine geschickte Feder anjetzo in diejenige Ordnung zu bringen, bemühet ist, die es haben sollte, wenn es richtig wäre. In einem der folgenden Blätter wird davon Gebrauch gemachet werden.

ε) Von den am obern Ende gebundnen Septimen, die sich bey der Triade minus perfecta (d. i. beym kleinen Dreyklang) befinden.

Hier

Hier kommt die kleine und große Septime über den kleinen Dreyklang, z. E. d f a c, d f a cis, mit den davon abstammenden umgekehrten Sätzen vor. Bey Gelegenheit einer gewissen Auflösung (§. 6. Seite 374. Tom. III.) scheint sich der Herr Sorge zu erinnern, daß er den aus einer mangelhaften Terz und unvollkommnen Quinte bestehenden Dreyklang, an seinem gehörigen Orte anzuzeigen vergessen hat. Er weiß sich aber auf eine vortrefliche Art aus dem Handel zu wickeln, indem er diesen Dreyklang nicht für eine Fundamental Trias erkennen will. Er unterbauet selbigen nämlich mit einem tiefern Klange, den er für die Basin annimmt, u. s. w. Sollte Herr Sorge dieses Unterbauen nicht aus dem Herrn Rameau gelernet, und wiewohl unrichtig, allhier appliciret haben? Doch er hat ja den Rameau nicht gelesen. Er beweißt es damit, weil er kein Französisch versteht. Das ist wohl eine zu große Bescheidenheit vom Herrn Sorge. Uebrigens giebt es ja wohl zu Lobenstein Personen, die den Rameau lesen können. • •

ζ) **Von der Septime bey der Triade deficiente.** (h d f a)

η) **Von der Septime bey der Triade manca.** (h dis f a)

Herr Sorge führet allhier einen Septimenaccord von dieser Art mit einer darüber gebauten None auf, mit folgenden vom Basse nach oben zu gehenden Noten: h dis f a c, und kehret diesen fünfstimmigen Nonenaccord auf dreyerley Art um, daß bald die Terz dis, bald die Quinte f, und bald die Septime a in den Baß gestellet wird. Zum Beschlusse merket er an, daß die reine Quinte, womit man manchesmahl die übermäßigte Sexte begleitet, (f a c dis) im Grunde diese superstruirte None sey.

θ) **Von der Septime bey der** *Triade superflua*, c e gis h, ingleichen c e gis b.

ι) **Von der am obern Ende gebundnen kleinsten Septime und den von ihr abstammenden Sätzen,** (gis h d f) (gis b d f).

κ) **Von den Septimen, welche als Zurückhaltungen** *(Retardationes)* **der Sexte beym Sexten- und Quartenaccord anzusehen sind,** als:

```
7 c h 6        7 c h 6
3 f f 3        4 g g 4
  d d            d d
-------        -------
  D D            D D
```

Von dem letztern Satze $\frac{7}{4}\frac{6}{4}$ leitet Herr Sorge vermittelst der Umkehrung den sogenannten Quintquartenaccord her:

```
4 c h 3
8 3 g 8
5 d d 5
-------
  g g
```

λ) Von

(λ **Von den Septimen, die als Zurückhaltungen der, die Terz und Quarte bey sich habenden, Sexte anzusehen sind**, als:

```
7 c  h 6                       5 c  h 4    4 c  h 3    2 d  d 3
4 g  g 4   Umkehrungen sind:   2 g  g 2    7 f  f 7    5 g  g 6
3 f  f 3                       6 d  d 6    5 d  d 5    4 f  f 5
--------                       --------    --------    --------
  D  D                           F  F        G  G        C  H
```

μ) **Von der Septime, welche als eine Zurückhaltung der Sexte bey anschlagender Secunde und Quarte zu betrachten ist**, als:

```
7 e  d 6                       7 f  f 7    5 f  f 5    2 f  f 3
4 h  h 4   Umkehrungen sind:   6 e  d 5    4 e  d 3    5 h  h 6
2 g  g 2                       3 h  h 3    6 g  g 6    3 g  g 4
--------                       --------    --------    --------
  F  F                           G  G        H  H        E  D
```

ν) **Von den am untern Ende gebundnen Septimen, die entweder in einen Dreyklang, Sexten- oder Sextquartenaccord aufgelöset werden**, als:

```
6 h | 7 c — 8      6 a | 7 h   — 8      6 h | 7 c  c 8
3 f | 4 g — 5      3 e | 5 gis — 6      4 g | 4 g  g 5
  d | 2 e — 3        e | 2 d   — 3      3 f | 3 f  e 3
---------------    -----------------    ---------------
  d ‿ d     c        c ‿ c       h        d ‿ d    c
```

Ferner:

```
6 d | 7 e  e 8      c | 7 d 8 | e
4 h | 6 d  c 6      g | 5 h 6 | c
2 g | 2 g  g 3      e | 3 g 4 | g      und so weiter.
---------------     c | 2 f 3 | e
  f ‿ f    e        -------------
                    e    e-d    c
```

Aus den Umkehrungen dieser Art von Septimensätze leitet Herr Sorge die **Nonenaccorde** her, wobey wir uns wegen Mangel des Raums nicht aufhalten können. Bey der Beurtheilung seines Systems, das man aus dem vorhergehenden kurzen Auszuge genugsam erkennen wird, soll alles übrige vorkommen. Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Neologos.

Erinnerung.

In dem achten Briefe, Seite 58, Num. 1. ist, zwischen der großen Secunde und kleinen Terz, die übermäßige Secunde c dis, vergessen worden, welches man zu bemerken, belieben wird.

Aus Mangel des Raums bleibt auf heute die **Ode** weg, welches man gütigst entschuldigen wolle.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XI. Brief

an den

Herrn Friedrich Wilhelm Zachariä

in Braunschweig.

Berlin den 1. September 1759.



Mein Herr,

Unser **Graun** ist hin! Der Schmuck der deutschen Musen; der Meister des schönen, des edlen Gesanges; der Schöpfer seines Geschmacks; der Mann, der sich mit nichts als unserm Herzen unterhielte, zärtlich, sanft, mitleidig, erhaben, prächtig, donnernd; der Thränen, Freude und Verwunderung aus uns preßte; ein Künstler, der die Kunst nur dazu gebrauchte, um die Natur, die reizende Natur desto glücklicher, desto ausdrückender nachzubilden; dessen Pinselstriche durch keinen harten Zug jemals verstellet wurden; erfindungsvoll, gedankenreich, ein unerschöpflicher Geist; ein Muster in der heiligen Musik, unnachahmlich auf der Bühne; - - der liebenswürdigste Mann, der rechtschaffenste Weltbürger, der Patriot - - unser **Graun** ist dahin! Das schöne Quattuor, die berühmte Zahl des Pythagoras, ist zerrissen. Mit **Händeln** machten die grausamen Parcen den Anfang. Itzo wird uns **Graun** geraubet. Haltet ein, verwünschte Göttinnen, und lasset uns noch lange einen **Telemann** und **Hassen**!

Sie haben, mein Herr, unsern Graun in seinem Leben geschätzt, bewundert. Sie beweinen itzo seinen Tod. Ich weine mit Ihnen. Streuen Sie Ihre Cypressen auf sein Grab. Der größte Geist Deutschlands im Reiche der Tonkunst verdienet ein Denkmahl von der Feder des berühmtesten Poeten Deutschlands, der nicht allein einem Homer oder Pindar gleich zu dichten, sondern zugleich die Lyre annehmlich zu rühren, von der Gottheit des Parnasses die doppelte Gabe erhalten hat.

Sie können versichert seyn, daß der Verlust eines großen Mannes vielleicht niemahls aufrichtiger und allgemeiner in Berlin bedauert worden ist, als der Verlust unsers unvergleichlichen Grauns. Ein jeder hat seine Ursachen, und alle haben Recht. Hier haben Sie die Thränen eines seiner Freunde, eines vornehmen Freundes, eines berlinischen Archonten, der nicht weniger mit den Musen, als mit dem Cujatz und Bartol einen vertrauten Umgang hat, und von dessen Einsichten in die angenehmste der Künste Sie daraus urtheilen können, weil er den Verdiensten eines Graun weiß Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Dem Kenner und dem Freund der deutschen Harmonie,
Der Welt, der Stadt, dem Hof, dem Könige zu früh,
Und auch zu früh für mich = = Lauf, Zähre, du wirsts sagen;
Zu früh als Freund für mich, klag ich, da alle klagen,
Entfliehst du meinem Arm, der jüngst dich, Freund, umschloß,
Als deine Wange mir auf meine Thränen goß!
Freund, wenn du noch mein Freund im seelgen Himmel bist,
(Was zweifl' ich, daß mein Freund der Menschenfreund noch ist?)
So siehe, wie dein Tod, dein früher Tod mich beuget;
So siehe, wie mein Blick zu deiner Wohnung steiget:
Für deine Ehre nicht, der Welt stirbst du zu früh;
Der Zeiten Friedrichs wehrt, dein Ruhm verlebet nie.

Noch eins von dieser geschickten Feder. Es ist ein Inpromtu, wozu ein gewisser Discurs Gelegenheit gab, und wovon ich Ihnen einige Verse aus der Mitte hersetzen will. Ich fühle ein inners Vergnügen, wenn ich die Asche verdienstvoller Männer verehren sehe, und wenn diese Verehrung von würdigen Personen, von Kennern des Verdienstes, herrühret.

= = = Nur denen, die aus Scheelsucht ihn verkannt,
Und denen, die aus Grobheit ihrer Sinnen
Den feinen Geist nicht kennen können,
(Und Schande wärs, wenn diese klagten!)
Nur denen fließen keine Zähren,
Bey seinem Grab aus ihrem öden Herzen.
Ihr fühlet desto mehr, ihr Seelen reinern Stofs,
Die ihr in die Cypressen
Bey seinem Grabe klaget;
Und mit den Klagen Zephyrs,
Der ehedem vergnügt um seine Sayten scherzte,
Die eurigen vermischet;
Und die verwayßte Lyre,

Apolls

Apolls verwayßte Lyre,
Mit euren Seufzern füllet,
Die den Parnaß
Zum traurgen Wiederhalle reitzen. = = =

Nur feinern Seelen ist es erlaubt, so zärtlich, so Gefühlvoll, so edel zu denken. Doch lassen Sie uns, mein Herr, die traurige Idee von dem Verluste unsers deutschen Amphions auf einige Augenblicke entfernen. Lassen Sie uns die ewigen Denkmähler seines Geistes, seine vortreflichen Werke aufbehalten und bewundern. Was für Stof zur Bewunderung! Glauben Sie nicht, daß sein Geist für eine undankbare Welt gearbeitet hat. Seine Werke werden die Pulte und Bibliotheken der Tonfreunde zieren. Man hat ihn gehöret. Man wird ihn studiren. Glücklich, der ihn dergestalt studiret, daß er uns seinen Geschmack erhält. Ich wünsche ihn noch lange zu hören.

Ich habe in dem siebenten Briefe einen Plan zu einer kleinen musikalischen Bibliothek zu entwerfen angefangen. Erlauben Sie mir, mein Herr, selbigen unter ihren Augen fortzusetzen. Das kritische Fach der Musik war dasjenige, womit ich anhob. **Matthesons musikalische Kritik** war das erste Buch, das zum Vorschein gebracht wurde. Ich setze itzo zu selbigem **Prinzens satyrischen Componisten** a). Man stosse sich nicht an den langen, und zugleich etwas poßirlichen Titel. Es war zu Prinzens Zeiten so Mode, und erscheinen nicht annoch heutiges Tages unterweilen Bücher, über deren Titel man lachen muß? Prinz gehöret unter die guten musikalischen Schriftsteller der vergangnen Zeit, und wegen der guten Sachen, die er vorträgt, muß man ihm seine schnürkelhafte Schreibart zu gute halten. Ich will aus dem ganzen Buche, welches vermittelst eines vernünftigen Auszugs in einen Quartanten von einem halben Alphabet verwandelt werden könnte, nichts mehr als das erste, zweyte und dritte Capitel aus dem ersten Theile ausziehen, woraus man auf die Beschaffenheit der in dem

a) Der Titel ist: Wolfgang Caspar Prinzens, von Waldthurn, Phrynis Mitilenaeus, oder satyrischer Componist, welcher, vermittelst einer satyrischen Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen, ungeschickten und unverständigen Componisten, höflich darstellet, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey, wobey mancherley musikalische Discurse, als de proportionibus, variationibus, Basso continuo, Generibus modulandi, Temperatura, Musica, Rhytmica, variis Contrapunctis, von unterschiedlicher Prolation des Textes, und dergleichen, wie auch eine Beschreibung eines Labyrinthi musici, nebst eingemengten lustigen Erzählungen, gefunden werden. Dresden und Leipzig, verlegts Johann Christoph Mieth, und Johann Christoph Zimmermann. Druckts Johann Riedel, C. S. Hofbuchdrucker. 1696. 4 Alphab. und einige Bogen in 4to. Das ganze Werk ist in drey Theile unterschieden.

Werke vorkommenden Sachen schließen kann. Prinz machet darinnen unter dem angenommnen Nahmen **Phrynis**, eines ehemahligen berühmten Tonkünstlers in Griechenland, dem Publico sein Vorhaben kund, und erkläret sich folgendergestalt:

"Meine Herren Musiker, ich sehe es ihnen an, daß sie wissen wollen, wer ich bin. Ich kann ihnen diesen Vorwitz nicht übel nehmen, weil ich leichtlich glaube, daß sie die Zeit ihres Lebens noch keinen satyrischen Componisten gesehen haben. Sie dürfen nicht vor mir erschrecken, noch besorgen, daß ich ihre Personen durchhecheln werde. Sie werden mir aber auch nicht verdenken, wenn ich meinem Amte ein Gnüge thue, und die Fehler der Componisten darstelle. Ich werde keinen als mich selber nennen. Ich werde meine Fehler und Thorheiten zuerst erzählen, und woferne ich hernach etwann auf einen fremden Componisten gerathen sollte, so betheuere ich hiemit feyerlich, daß ich keinen von ihnen meine. Sollte aber einer oder der andere mitgetroffen werden: so ist mein Rath, daß er stille schweige und nicht seine Blöße verrathe. Man möchte ihn sonsten für den Schuldigen halten, und ich würde über seine närrische Einbildung lachen müssen.

Ich merke, meine Herren, daß es sie verdrießt, daß sie nicht wissen, wer ich bin. Aber gedulden sie sich nur ein wenig, so sollen sie es erfahren. Erlauben sie, daß ich ihnen zuvor die Ursache meiner Erscheinung in der Welt melde.

Es giebt dreyerley Sorten von Componisten. Einige sind vortreflich. Diese gehet meine Schrift nicht an. Andere sind mittelmäßig, nicht gar zu geschickt und auch nicht gar zu ungeschickt. Diesen will ich dienen, wenn sie es verlangen. Zur letzten Sorte gehören die ungeschickten und diese sind entweder stolz oder bescheiden. Jenen will ich weisen, wie wenig sie Ursach haben, stolz zu seyn; diesen aber will ich den Weg zeigen, wie sie sich verbessern können, jedoch mit der Bedingung, daß sie das Ihrige dazu beytragen. Ich erbiete mich aber, nicht allein den Componisten, sondern allen und jeden Musikern, besonders denen, die nicht componiren können, und doch Lust dazu haben, zu dienen. Denen, die vom Ausführen allein ihr Hauptwerk machen, will ich weisen, wie sie ein musikalisches Stück beurtheilen sollen.

Nunmehr will ich Ihnen sagen, meine Herren, wer ich bin. Mein Nahme ist Phrynis, mein Vaterland die Insel Lesbos, die Geburtsstadt Mytilene. Sie können daraus schließen, daß was gutes an mir seyn müsse; weil man von einem, wo das Gegentheil statt hat, zu sagen pflegt, daß er nicht weit her sey. Es ist mir von glaubwürdigen Leuten erzählet worden, daß, sobald ich auf die Welt gekommen sey, ich angefangen habe zu singen, und die zu Dehnungen so geschickte Selbstlauter a, e und o heraus zu stossen, woraus denn meine Eltern

ge-

geschlossen, daß ich gewiß ein Tonkünstler werden würde, welches auch erfolget. Denn nachdem ich die zur Annehmung eines Unterrichts geschickten Jahre erreichet, bin ich in die Schule gegangen, und habe, sobald ich lesen können, die Singkunst zu treiben angefangen.

Kaum konnte ich ein wenig singen: so wurde die Lust zum Componiren in mir rege. Ich hatte bemerket, daß die Terzen so schön zusammen stimmten. Daher erfand ich eine Melodie, und setzte die andere Stimme in lauter Terzen dazu. So stolz ich über meine vermeinte herrliche That wurde, als ich dieses Stück mit meinen Mitschülern ohne Aufhören übersunge: so demüthig ward ich, als ich mich unterstand, ein Stück mit dreyen Stimmen zu setzen. Denn ich setzte erstlich zwo Stimmen in lauter Terzen, und hernach zur untern eine tiefere, abermahls in lauter Terzen, wodurch es nothwendig geschahe, daß die beyden äußersten Simmen in Quinten fortgiengen. Als wir dieses Stück versuchten, so wollte es mir gar nicht gefallen, worüber ich so böse ward, daß ich meine Composition in Stücken zerriß, und mir vornahm, gar nicht mehr an die Composition zu gedenken.

Indessen kam mir die Lust zu componiren aufs neue an, als ich mich auf der Harfe unterweisen ließ. Denn ich lernte auf selbiger den Unterscheid der Consonanzen und Dissonanzen, obwohl nur nach dem Gehör, nicht aber aus mathematischen Gründen, kennen. Ich fieng viel eifriger als jemahls zu componiren an; jedoch nur so wie es mir auf der Harfe in die Finger fiel, und meinen Ohren annehmlich zu seyn dünkte. Ohne meine Harfe konnte ich weniger als nichts. Man würde mir deswegen nicht Unrecht gethan haben, wenn man mich den Fingercomponisten genennet hätte.

Ich kam endlich auf die Academie zu Athen, wo ich die Weltweisheit studirte, jedoch die Mathesin unberührt ließ, weil ich für mich selbst nicht so klug war, daß ich hätte wissen können, was mir zur Beförderung meiner Absichten wäre dienlich gewesen, und keiner es mir sagen wollte. Dessen ungeachtet setzte ich meine Uebungen im Satze beständig fort, und weil ich, ohne Ruhm zu melden, ein guter Sänger war, der einer Melodie eine Manier zu geben wußte: so geriethen mir etliche Stücke, und erhielten sogar den Beyfall einiger, obwohl unerfahrner, Musiker, welchen ich einbildete, daß ich sie aus Italien erhalten hätte.

Meine ganze Kunst bestand indessen darinnen, 1) daß ich wußte, daß man nicht zwo Quinten oder zwo Octaven hinter einander setzen müßte; und dennoch fiel ich oft genung in diesen Fehler. 2) In Ansehung der Tonarten wußte ich, daß man mit demjenigen Ton, in welchem man angefangen, auch aufhören und schließen müßte. 3) Die verbotnen Intervalle ließ ich mir alle ohne Bedenken zu, nicht in der Absicht, einen besondern Affect damit auszu-

 drücken,

drücken, sondern nur um den Sänger zu probiren. 4) Ich hatte einmahl gehöret, daß ein Ton neun Commata hätte. Daher schloß ich, daß ein großer halber Ton fünf, und ein kleiner halber Ton vier Commata haben müßte. Ob ich nun gleich nicht wußte, was ein Comma für ein Ding wäre: so bildete ich mir doch nicht wenig darauf ein, und schimpfte auf diejenigen, die mir nicht in allen Stücken Recht geben wollten. 5) Verdeckte Quinten hielte ich für keinen sonderlichen Fehler. 6) Ich ließ zwo vollkommne Consonanzen von einerley Art hingehen, wenn nur eine Dissonanz dazwischen kam. 7) Ich bekümmerte mich wenig darum, ob kurze Sylben unter lange Noten, oder lange Sylben unter kurze Noten kamen, und so weiter."

❊ ❊ ❊

Ich komme zu andern kritischen Schriften in der Musik. Wenn man einen **Mattheson** nennet, so nennet man einen sehr gelehrten und belesenen musikalischen Kunstrichter; und um desto mehr verdienen alle hieher gehörige Schriften von ihm einen Platz in unsrer Bibliothek. Ich wünschte aber, theils deswegen, weil sich selbige zu verlieren anfangen, theils weil sich eine Menge anderer Sachen darinnen findet, die sowohl der Componist als der Sänger oder Spieler entbähren kann, daß sie excerpirt, und in einer neuen Form und Einkleidung der Welt vorgelegt würden. Wäre es möglich, daß bey diesem großen Manne der Zeiger, wie dort beym Hiskias, zurücke gienge: so wäre keiner zu dieser Arbeit geschickter, als er selbsten, und vielleicht ließe er sich auch bewegen, sich selbiger zu unterziehen. Aber dieses gehört unter die frommen Wünsche.

Uebrigens wird ein Mattheson auch so gut in einem verkürzten Auszuge seiner Schriften, in fünf oder sechs Quartbänden von mäßiger Größe, allezeit eben so groß bleiben, als er es in ungeheuren Folianten seyn kann; und es ist besser, seine gute Sachen in einem kleinen Bändchen zum Gebrauche aller Welt zu erhalten, als selbige in großem Formate umkommen zu lassen. Hier sind einige seiner kritischen Schriften, die ich mit verkürzten Titeln anführe:

1) **Das Orchester.** Erste, (1713) zweyte (1717) und dritte (1721) Eröfnung.
2) Der **musikalische Patriot.** 1728.
3) Das **philologische Trefespiel.** 1752.
4) Die neueste **Untersuchung der Singspiele,** nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe. (Unter dem Nahmen **Aristoxenus des Jüngern**). 1744.

5) Ver=

5) **Versuch einer systematischen Klanglehre,** oder Aristoxeni iunior. Phrongologia systematica. 1748.
6) Die **Vorrede** zu dem sogenannten **brauchbaren Virtuosen.** 1720.
7) Der **göttingische Ephorus.** 1727.

Ich werde in der Folge dieses Plans rc. noch einiger andern zur Kritik gehörigen matthesonischen Schriften gedenken, um für jetzo von den Bemühungen zweener andern Musiker in diesem Artikel ein Wort zu sagen. Der erste ist der Herr Capellmeister **Scheibe,** dessen **kritischer Musikus** nicht allein wegen der darinnen mit Scharfsinnigkeit und Gründlichkeit abgehandelten Wahrheiten, sondern zugleich wegen der schönen Schreibart, das Muster einer kritischen Schrift in der Musik ist. Die neueste Ausgabe davon ist von 1745. b). Der zweyte ist der Herr Hofrath **Mizler,** dessen **musikalische Bibliotheck,** wovon drey Bände und zwey Stücke heraus sind, seinen Einsichten in den mathematischen und physischen Theil der Musik Ehre macht. Eine gewisse Sorte von Practikern wird vielleicht bey diesem oder jenen Kritiker die Nase rümpfen. Sie pflegen solche Art von Leuten gleich vors Rastral zu fordern. Aber machen die Practiker allein die ganze Musik aus, und würde nicht vielleicht die Tonkunst mit dem gemeinsten Handwerke vermenget werden, wenn die Practiker nicht von Theoretikern, Kunstrichtern und andern braven Männern umgeben wären, die zur Aufnahme der Kunst die Feder ergriffen, wenn jene das Rastral gebrauchten? Man habe doch einer für den andern ein wenig mehr Höflichkeit, zur Ehre der Kunst!

Ich habe die Ehre zu seyn rc. **Oikuros.**

b) An den Streitigkeiten des Herrn Scheibe wegen des seel. Herrn Capellmeister Bachs verlangen wir keinen Theil zu nehmen.

Das Clavier

aus der Sammlung vermischter Schriften, componirt von dem Herrn von O.

Freund! wie mächtig kannst du siegen!
Welch ein Schöpfer von Vergnügen
Ist dein zauberndes Clavier!
Bändiger der finstern Klagen!
Allen Gram kanst du verjagen!
Alle Sorgen fliehn vor dir!

Freund, tritt ans Clavier, und spiele!
Sieh, ich höre, sieh, ich fühle,
Mit Entzückung jeden Ton!
Harte Menschen, die die Saiten
Zum Gefühl der Lust nicht leiten,
Leben der Natur zum Hohn.

Orpheus

Orpheus spielt, und wilde Tyger
Lagern sich um ihren Sieger
Mit abscheulich frohem Blick.
Laßt die schönen Lügen fahren:
Die besiegten Tyger waren
Die Verächter der Musik.

Der Gewalt beredter Saiten
Mit Verstockung widerstreiten,
Ist vergebne Ruhmbegier.
Wie die stolzen Töne wollen,
Daß wir seyn, und werden sollen,
Also sind, und werden wir.

Unermüdlich will ich hören!
Spiele glückliches Bethören!
Spiele Lust und Traurigkeit!
Ich will zweifelhaftig scheinen;
Ich will lächeln; ich will weinen,
Wie es dein Clavier gebeut.

Künstler, siehe deinen Willen,
Meine ganze Seele füllen!
Sieh es aus der Augen Müh!
Aber, ach Musik! ich schwöre:
Wenn ich Phillis spielen höre,
Fühl ich mehr, als Harmonie.

Angenehm.

Freund, wie mächtig kannst du sie- gen! Welch ein Schöpfer von Vergnü- gen
ist dein zau- bern- des Clavier! Bändi- ger der fin- stern Kla- gen,
Allen Gram kannst du verja- gen; Al- le Sor- gen fliehn vor dir.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XII. Brief
an
Herrn Carl Höckh,
Hochfürstl. Anhalt-Zerbstischen Concertmeister.

Berlin den 8. September 1759.

Mein Herr,

Ich nehme mir die Freyheit, Ihnen die erste Fortsetzung des raguenetischen Discurses über die italiänische und französische Musik zu widmen, Ihnen, die Sie sich eine Schreibart in der Musik zu machen gewußt haben, die so sehr in Italien als Frankreich gefallen muß, als sie in Deutschland gefällt. Glücklich, wen ein durch Kunst belebtes Genie zu einem Vorzuge gelangen lassen, nach welchem so viele streben, und den so wenige erreichen!

Erste Fortsetzung von des Herrn Raguenet Vergleichung der italiänischen und französischen Musik.

(Man sehe den neunten Brief, Seite 66.)

11. Die italiänischen Arien sind ausschweifender in ihren Modulationen und kühner, als die französischen. Sie treiben den Character höher, es mag eine zärtliche, lebhafte oder andere Empfindung betreffen. Die Italiäner vereinigen sogar unterweilen solche Characters, die den Franzosen widersprechend zu seyn scheinen. Diese letztern arbeiten in ihren mehrstimmigen Compositionen nur insgemein eine gewisse Stimme vorzüglich aus; jene machen hingegen ordentlicher Weise alle Stimmen gleich schön und künstlich. Kurz das Genie der Italiäner ist unerschöpflich im Erfinden; der Geist der Franzosen aber ziemlich eingeschränkt. Ich werde alles dieses auf die begreiflichste Art deutlich zu machen suchen, und zu dem Ende alle hieher gehörige Dinge besonders erwägen.

12. Man wird sich gar nicht verwundern, daß die Italiäner unsere Musik für einschläfernd halten, ja daß ihnen, nach ihrem Geschmack, solche ganz platt und unschmackhaft vorkommt, wenn man auf die natürliche Beschaffenheit der fran-

zösischen und italiänischen Arien Acht hat. Die Franzosen sehen in den ihrigen auf nichts als das Sanfte, Leichte, Fließende und Zusammenhängende. Es geht alles aus einem Tone weg, oder, wenn sie selbigen ja zuweilen ändern, so geschieht solches mit so vielen Vorbereitungen und Versüßungen, daß es scheinet, als ob sie selbigen gar nicht verändert hätten. Nichts erhabnes, nichts gewagtes, nichts mannigfaltiges; alles siehet sich einander ähnlich. Hingegen die Italiäner gehn alle Augenblicke vom Dur ins Mol, und vom Mol ins Dur. Sie wagen die allergezwungensten Cadenzen, und die außerordentlichsten Dissonanzen. Ihre Arien haben einen so fremden Gesang, daß sie im geringsten nicht den Arien andrer Nationen ähnlich sehen.

13. Die französischen Componisten würden sich zu Tode schämen, wenn sie das geringste wider die Regeln setzten. Sie greiffen das Ohr durch schmeichelnde und kützelnde Töne an, und haben eine Ehrfurcht für dasselbe. Ja sie zittern annoch, und zweifeln an einem glücklichen Erfolg, wenn sie gleich alles mit der größten Regelmäßigkeit angeordnet haben. Weit verwegener sind die Italiäner, die, ohne viel Wesen zu machen, von einem Ton oder Modo in einen andern übergehen, und doppelte und dreyfache Cadenzen a) von sieben bis acht Tacten auf solche Töne machen, die wir nicht des geringsten Trillers fähig halten würden. Sie machen so erstaunlich lange Haltungen, daß diejenigen Personen, die an selbige nicht gewohnt sind, sich nicht enthalten können, über eine Verwegenheit unwillig zu werden, die sie in der Folge nicht genugsam bewundern können. Ihre Dehnungen sind so lang, daß man bey der ersten Anhörung derselben nicht weiß, wo man zu Hause ist, und sie flechten selbige öfters mit so außerordentlichen Tönen durch, daß sie die Seele des Zuhörers nicht allein mit Verwunderung, sondern sogar mit Beängstigung und Furcht anfüllen, als ob die ganze Zusammenstimmung zu einer abscheulichen Dissonanz werden wolle. Aber mit einmahl heitern sie sein Gemüth mit solchen regelmäßigen Gängen wieder auf, daß man, mit Verwunderung, die schönste Harmonie aus der Dissonanz selbst, und aus derjenigen Unordnung, die der Musik den Umsturz

a) Eine Cadenz von soviel Tacten dürfte manchem wunderlich vorkommen, indem sonst derjenige Satz, welcher eigentlich eine Cadenz enthält, selten mehr als einen einzigen Tact einnehmen kann. Allein hier versteht der Auctor unter dem Worte Cadenz auch dasjenige Moduliren, das vor der Cadenz hergeht, und gleichsam den Weg dazu bahnet; es mag nun vom Componisten aufgeschrieben, oder vom Sänger extemporisiret werden; wenn ich z. E. eine Arie aus dem G dur setzte, und in dem andern Theile derselben erstlich eine Cadenz in A, und hernach etwann in E mol machte, und mich in diesem letztern Ton mit einer geschickten Modulation einige Tacte aufhielte, auch endlich die Cadenz noch einmahl, ob gleich auf andere Weise, wiederhohlte ꝛc. Solches hat kein Franzose das Herz zu thun. **Mattheson.**

sturz zu dräuen schien, die größte Anmuth entspringen höret. Sie wagen die härtesten und ungewöhnlichsten Gänge; aber sie wagen selbige als Leute die Recht dazu haben, und eines guten Ausgangs versichert sind. In der Ueberzeugung, daß sie im Reiche der Musik die Oberherrschaft in der Welt führen, und daß sie selbige mit einer despotischen Gewalt zu führen berechtigt sind, übertreten sie die Regeln der Musik durch kühne, aber glückliche Einfälle. Sie setzen sich über die Kunst weg, aber als Meister der Kunst, die den Gesetzen derselben folgen, wenn sie wollen, und sie aus der Acht lassen, wenn es ihnen gefällt. Sie beleidigen die Zärtlichkeit der Ohren, welche andere nur liebkosend angreiffen. Sie bieten ihnen Troz, zwingen, übermeistern, und nehmen sie durch Annehmlichkeiten ein, die ihre größte Kraft in der That nirgends anders haben, als von der Kühnheit, mit welcher sie sich ihrer zu bedienen wissen.

14. Unterweilen höret man eine Haltung, gegen welche die erstern Noten des Generalbasses eine dem Gehöre verdrießliche Dissonanz machen. Aber beym Fortgange der Harmonie entdecket man eine solche schöne Zusammenstimmung, daß man bald merket, daß der Componist die vorhergehenden Dissonanzen aus keiner andern Absicht gebrauchet hat, als um mit den darauf folgenden Consonanzen einen desto angenehmern Eindruck zu machen.

15. Man lasse einen Franzosen dergleichen dißonirende Sätze singen. Nimmer wird er das Vermögen haben, solche mit der dazu gehörigen Festigkeit zu unterstützen, und sich im Tone zu erhalten. Sein an die gelinden Consonanzen gewöhntes Ohr wird durch diese fremden Sätze beleidiget; er zittert im Singen, und schwanket mit der Stimme, da hingegen der Italiäner, dessen Gehör von Jugend auf zu dergleichen Dissonanzen gewöhnt, und durch die Stärke der Uebung darinnen befestigt ist, so gut den allerfremdesten Ton, als die schönste Consonanz von der Welt, in seiner Gewalt hat, und alles mit einer Herzhaftigkeit und einem solchen Vertrauen wegsinget, daß ihm alles glücklich von statten geht.

16. Die Musik ist in Italien eine gar zu gewöhnliche Sache. Man singet daselbsten von der Wiege an; man singet täglich und allenthalben. Ein natürlicher und zu gleichförmiger Gesang ist den Italiänern zu gemein; sie haben dergleichen zu viel gehöret; sie haben das Natürliche schon zu sehr genützet. Um ihren von solchem simpeln und zusammenhängenden Gesange ersättigten Geschmack zu reizen, muß man alle Augenblicke von einem Ton in den andern gehen, und die seltsamsten und gezwungensten Gänge wagen. Ohne das ist es unmöglich, ihre Aufmerksamkeit zu erregen, oder zu unterhalten. Aber wir wollen unsere Vergleichung in Absicht auf die verschiedenen Charactere der Arien verfolgen.

17. Da die Italiäner weit lebhafter als die Franzosen sind: so drücken sie auch die Leidenschaften mit weit mehr Empfindung und Lebhaftigkeit, als die

Franzosen, aus. Soll die Musik ein Ungewitter, die Raserey, und so weiter, vorstellen: so wissen sie solchen Character mit solchen natürlichen Tonführungen auszudrücken, daß oftermals die Wirklichkeit der Sache selbst nicht kräftiger in die Seele arbeiten kann. Alles lebt daran; alles ist so scharf, so gewaltsam, so heftig, und in solcher Bewegung, daß die Einbildungskraft, die Sinnen, die Seele, ja der Körper selber von einer gemeinschaftlichen Entzückung dahin gerissen werden. Man kann sich nicht enthalten, den schnellen Bewegungen mit den Gedanken nachzufolgen. Eine Musik der Furien treibet die Seele hin und her, reißt sie nieder, und überwältiget sie wider ihren Willen. Der Violinist, der sie ausführet, kann der Gewalt seiner Töne nicht widerstehen; er geräth außer sich, und wird grimmig; er zermartert sein Instrument, wie seinen Leib; er ist nicht Meister von sich; er dreht und windet sich, als ein Beseßner, und es ist ihm unmöglich, anders zu seyn.

18. Soll die Musik eine Stille und Ruhe vorstellen, so bewerkstelligen die Italiäner solches mit nicht weniger glücklichem Erfolg, so sehr dieser Character dem vorigen entgegen stehet. Sie steigen mit den Tönen so tief herunter, daß sie die Seele des Zuhörers mit sich in den Abgrund ihrer Tiefe herunter ziehen. Sie spielen mit langen Bogenstrichen; sie schleppen die Töne; sie lassen selbige endlich gänzlich abnehmen, und gleichsam sterben. Soll die Musik den Schlaf abbilden, so wissen sie die Seele den Sinnen und dem Körper dergestalt zu rauben, und die Verrichtungen und die Wirksamkeit derselben also aufzuhalten, daß sie, mit nichts als der sie bezaubernden Harmonie beschäftiget, auf alles übrige nicht mehr Acht hat, als ob ihre Kräfte von einem wirklichen Schlafe gebunden wären.

19. Was endlich die Aehnlichkeit der Melodie mit dem Verstande der Worte anlanget: so habe ich, in Absicht auf selbige, niemahls einen vortreflichern Ausdruck, als den auf die Worte *mille saette* (**tausend Pfeile**) in einer gewissen Kirchenmusik zu Rom, in der Hieronymuscapelle, am Tage des heiligen Martinus, im Jahr 1697. gehöret. Alle Noten waren in der darauf gesetzten Musik auf Giquenart punctirt, und selbige drückten der Seele das Bild der Pfeile so lebhaft ein, und die Kraft dieser Vorstellung verführte die Sinne dergestalt, daß alle Geigen so viele Armbogen, und die Violinbogen so viele Pfeile zu seyn schienen, deren Spitzen überall herumgeschossen wurden. Man hätte nichts sinnreicher hören, und nichts glücklicher schildern können. Es mag also der Inhalt einer Arie lebhaft oder zärtlich seyn, ungestüm oder schmachtend, so thun es die Italiäner allezeit den Franzosen zuvor. Aber was noch mehr ist, so thun sie etwas, was ihnen weder die Franzosen, noch andere Nationen nachmachen können, oder jemahls nachgemachet haben, nämlich dieses, daß sie unterweilen, auf eine wunderbare Art, die Zärtlichkeit mit der Lebhaftigkeit verbin-

den, wie man aus der berühmten Arie sehen kann: Mai non si vidde ancor più bella fedeltà &c. als in welcher alle nur mögliche Anmuth und Zärtlichkeit, aber zugleich eine solche Lebhaftigkeit und Schärfe herrschet, als man jemahls hören mag. Die Italiäner wissen solche widrige Characters auf eine solche Art zu verbinden, die, weit gefehlt, daß der eine den andern aufheben sollte, vielmehr den einen durch Hülfe des andern verschönert.

20. Wenn wir itzo von den Stücken für eine Singstimme auf die mit mehrern kommen: was haben da die Italiäner für einen Vorzug vor den Franzosen! Ich habe wenig französische Tonkünstler gesehen, die nicht gestanden hätten, daß die Italiäner besser, als die Franzosen, ein Trio zu bearbeiten, und die Stimmen durch einander zu flechten wissen. Bey uns ist der erste Diskant noch ziemlich schön; aber der andere kann es nicht seyn, weil man ihn zu tief herunter gehen lässet. In Italien setzet man die Oberstimme drey oder vier Töne höher, als in Frankreich, und den andern Diskant nach Proportion, wodurch derselbe eine solche Lage bekömmt b), daß er eben solcher Schönheiten, als der erste Diskant fähig wird. Ueber dieses sind in einem italiänischen Trio alle drey Stimmen gleich schön gearbeitet, und kann man oft nicht sagen, welche die vornehmste ist. Lully hat zwar einige Trios von dieser Art, aber in sehr geringer Anzahl, verfertigt; hingegen haben fast alle italiänischen dieses Kennzeichen.

21. Jedoch in den mehr als dreystimmigen Stücken kann man den Vorzug der Italiäner vor den Franzosen hauptsächlich bemerken. Bey den letztern ist es schon viel, wenn der Hauptsatz schön ist. Es geschicht sehr selten, daß die übrigen Partien einen guten Gesang haben. Man findet wohl zuweilen laufende Bässe, und welche deswegen von ihnen bewundert werden. Aber in diesen Fällen vergessen sie wieder die Oberstimme; sie höret auf, die Hauptstimme zu seyn, und der Baß wird es alsdenn. Was die Begleitung mit Violinen betrifft, so besteht solche mehrentheils in simpeln Bogenstrichen, die man in einer gewissen periodischen Ordnung hören lässet; die aber keine ordentliche Melodie haben, und nur dazu dienen, um von Zeit zu Zeit einige Accorde anzugeben. Hingegen arbeitet man in Italien sowohl den ersten, als andern Diskant, den Baß und alle übrige zur größten Vollstimmigkeit gehörige Partien, mit gleicher Stärke aus. Die Partie der Geige ist mehrentheils so schön, als der Gesang der Singstimme selbst, die doch den Hauptgegenstand ausmacht. Es geschicht daher sehr oft, daß, wenn man etwas von der Singstimme gehört, und solches artig befunden hat, man sich, mit Verlassung des Hauptwerks, unvermuthet von den begleitenden Partien hinreissen lässet, als welche nicht weni-

b) Die Lage thut etwas, aber nicht alles. Herr Raguenet scheinet von der Duetten- und Triocomposition eben nicht besonders unterrichtet zu seyn.

ger entzücken und einnehmen. Alles ist darinnen so schön und vortreflich, daß man fast die herrschende Stimme nicht unterscheiden kann. Bald ist es der Baß, der die Aufmerksamkeit dergestalt erweckt, daß man den Hauptsatz darüber vergißt; bald reißt uns dieser letztere dergestalt nach sich, daß man auf den Baß keine Acht hat. Einen Augenblick nachher entzückt uns die Begleitung der Violinen, und bringet uns beydes, den Baß und den Hauptsatz, aus den Gedanken. Eine einzige Seele ist nicht hinlänglich, die Schönheit aller dieser Theile zu empfinden. Man müßte sich vervielfältigen können, um drey bis vier Dinge, die alle gleich schön sind, zugleich empfinden und schmecken zu können. Man kömmt aus sich selbst, man wird bezaubert, man wird vor Lust entzücket. Um sich zu erhohlen, muß man in ein lautes Freudengeschrey ausbrechen; Niemand ist im Stande, sich dessen zu erwehren. Man erwartet mit Ungeduld das Ende einer Arie, um Athem zu schöpfen; ja oft hält man sich nicht so lange; man unterbricht den Sänger durch eine Menge wiederhohlter Bravos. Täglich erreget die italiänische Musik dergleichen Wirkungen. Kein Mensch, der jemahls in Italien gewesen, wird in Abrede seyn, daß er etliche tausendmahl davon Zeuge gewesen. In keinem andern Lande sind jemahls dergleichen Empfindungen erreget geworden. Es sind Schönheiten von einem so hohen Grade der Vortreflichkeit, daß sich keine Einbildungskraft selbige vorstellen kann, ehe man sie gehöret hat; und hat man sie gehöret, so merket man, daß der Einbildungskraft nichts Schöners auszufinden möglich ist.

****

Der Raum dieser Blätter nöthigt mich, allhier aufzuhören. Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Philaleth.

Wir haben Ursache genung zu glauben, daß folgende Poesie von einer auswärtigen unbekannten Feder dem Publico nicht gleichgültig seyn wird, der Gegenstand des Dichters, und die Sprache eines empfindungsvollen Kenners.

Auf den Tod des Herrn Capellmeisters Graun.

So früh stirbt Graun! so bald verläßt die Seinen
Der Vater unsrer Harmonie!
Um dessen Grab die Musen Thränen weinen,
Graun, unser Liebling, stirbt so früh!

Wenn er im Schmerz der klagenden Cantate
Die Violine wimmern ließ,
Und jeder Strich, der sich der Sayte nahte,
Das Herze, wie ein Dolch, durchstieß;

Wenn,

Wenn, um den Tod des Ewigen zu feyern,
Der Ton der Orgel zitternd klang,
Und Gottes Sohnes Leyden zu erneuern,
Die Kunst recitativisch sang;
Wenn Gottes Pracht in dem Te Deum tönte,
Von allen Lippen überfloß,
Sie zu dem Chor der Seeligen gewöhnte,
Und Andacht in die Herzen goß;
Wenn die Musik mit feurigen Gedanken
Begeisternd im Concert gestrahlt,
Und wenn ein Lied, in wenger schweren Schranken,
Den jugendlichen Scherz gemahlt;
Wenn seinem Wink im Wettstreitsaal der Künste c)
Ein Heer von Musen folgsam war,
Und jeder Sieg der lieblichsten der Künste
Der Tonkunst neues Lob gebahr:
Denn riß er den, der sonst nicht fühlen konnte,
Zur heftigsten Bewundrung hin,
Und der sich sonst mit Regungen verschonte,
Ward hier Gefühl und lauter Sinn.
Wer will um den nicht patriotisch klagen,
Den Friedrich, den die Welt geehrt?
Zu seinem Ruhm wird man in spätsten Zeiten sagen:
Ja Graun, du warst der Thränen wehrt!
Klagt dich der Held, so fließt dein Lob geschwinder
Von jedes Kenners Mund herab.
Die Grazien, der Tonkunst holde Kinder,
Streun treue Blumen auf dein Grab.

c) — — — ce palais magique,
Où les beaux vers, la Danse, la Musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
De cent plaisirs, font un plaisir unique.

Voltaire.

Hänschen

vom Herrn Oßenfelder, componirt vom Herrn S. F. T.

Finette weiß mit Blicken
Ihr Denken auszudrücken,
Und jeder Blick ist schön.
Könnt er gleich noch mehr sagen,
Wird doch ihr Hänschen fragen:
Wie soll ich das verstehn?

Sie will ihn mehr entzücken:
Ein sanftes Händedrücken
Soll um sein Herzchen flehn.
Doch fragt er selbst bey Minen,
Die zu Verräthern dienen:
Wie soll ich das verstehn?
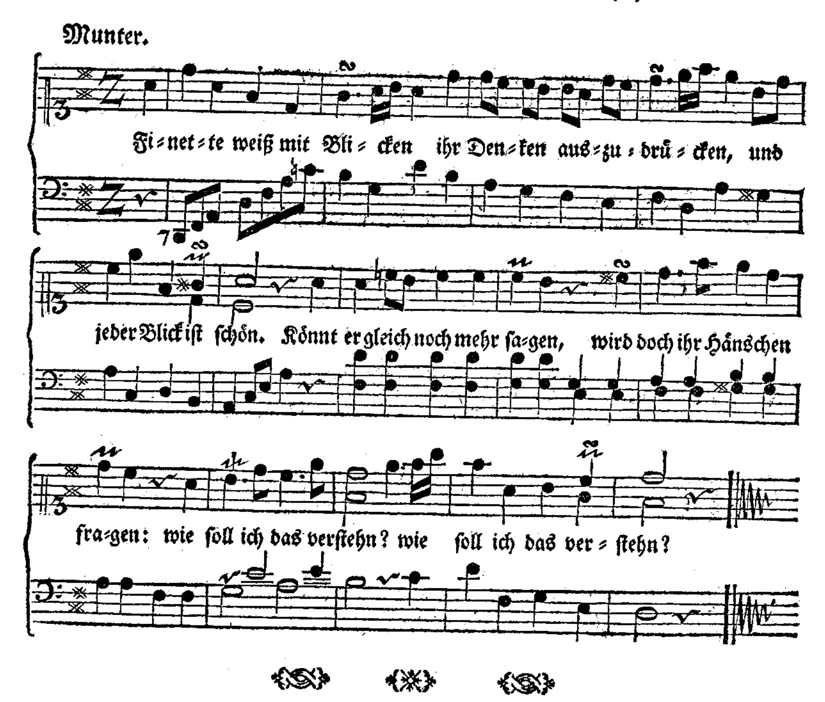
Nun sprach sie von dem Küssen,
Das Schöne fliehen müssen,
Und prieß es gleichwohl schön.
Nun wird er doch was wagen?
Nein, Hänschen kann nur fragen:
Wie soll ich das verstehn?

Sie zürnt zum Scherz, und fliehet,
Wobey sie rückwärts siehet;
Er wird doch mit ihr gehn?
Nein, er bleibt stehn und klaget,
Und wundert sich und fraget:
Wie soll ich das verstehn?

Ihn wieder liebzukosen,
Wirft sie mit jungen Rosen.
Nun wird man Wunder sehn.
Doch Hänschen schleicht zurücke,
Und fragt mit finsterm Blicke:
Wie soll ich das verstehn?

Mein Hänschen komm doch wieder!
Ruft sie, und setzt sich nieder;
Ey, was wird nun geschehn?
Was immerfort geschahe.
Er fragte, da ers sahe:
Wie soll ich das verstehn?

Verblaßt sinkt nun Finette
Auf junger Blumen Bette;
Das hätt ich sollen sehn.
Doch Hänschen läßt sie liegen,
Und fragt voll Misvergnügen:
Wie soll ich das verstehn?



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XIII. Brief
an
Herrn Georg Benda,
Hochfürstl. Sachsen-Gothaischen Capellmeister.

Berlin den 15. September 1759.

Mein Herr,

Woferne zu aller Musik folgende drey Stücke unumgänglich gehören, Harmonie, Melodie und Tact a): so muß die Lehre vom Tact in den Schulen der Composition unstreitig eben so wichtig seyn, als die von der Harmonie und Melodie. Gleichwohl findet man, daß in den meisten Anleitungen zur Musik von nichts, als den Regeln der Harmonie und dem Generalbaß gehandelt wird. Der Grundsatz der Melodie ist zwar, Dank sey dem Herrn Nichelmann! entschieden. Aber die Kunst, eine schöne Melodie zu erfinden? Dazu haben wir noch keine Anleitung. In Ansehung der Lehre vom Tact lernet man zwar in allen Compendiis der Vocalmusik eine Anzahl von verschiednen Tacten kennen. Aber machet die bloße Känntniß dieser verschiednen Tactarten alles dasjenige aus, was man vom Tact zu wissen nöthig hat? Für einen, dessen Hauptwerk die Ausführung ist, kann sie gewissermaßen hinreichen; aber nicht für einen Schüler der Composition, der auch von der Beschaffenheit der Tactordnung und des Tactgewichts unterrichtet werden muß. Ist ein Fehler wider das eine oder andere dieser beyden Stücke etwann weniger strafwürdig, als ein Fehler wider das Verbot zwoer Quinten und Octaven, wider eine unrichtige oder verkehrte Auflösung einer Dissonanz, und so weiter?

Man

a) Toute Musique ne peut être composée que de ces trois choses; mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou mesure. (Quoiqu'on entende par *mesure* la détermination du nombre, et du rapport des tems, et par *mouvement* celle du dégré de vîtesse, j'ai cru pouvoir ici confondre ces choses sous l'idée générale de modification de la durée ou du tems.) *Lettre sur la Musique Françoise par I. I. Rousseau, page 3.*

Man siehet mit leichter Mühe ein, wieviel zu einem ausführlichen System der musikalischen Setzkunst gehöret, und daß, wenn wir den einzigen **vollkommnen Capellmeister** des Herrn Mattheson ausnehmen, alle übrige Anleitungen, unter was für einem Titel sie auch erschienen seyn mögen, Gradus ad Parnassum, Generalbaß in der Composition, Tractatus musicus compositorio-practicus, hohe Schule der musikalischen Composition, Handbücher und Vorgemächer ꝛc. nur besondere Anleitungen zu diesem oder jenem Theile aus der Setzkunst sind; und daß man, in Ansehung der übrigen dazu gehörigen Theile, also noch andere Anleitungen gebrauchen, und folglich in verschiednen Büchern suchen muß, was eigentlich in ein einziges Buch zusammen hingehöret. Zu diesen besondern Anleitungen in Absicht auf den Tact, oder vielmehr Tactordnung, gehöret des Herrn Riepels Tractat von der Rhytmopöie, welcher unter allen Musikern diese Materie zuerst aus dem Grunde, und mit Einsicht, untersuchet und ausgearbeitet hat.

Da ich, um diese oder jene Materie aus der Musik mir desto besser einzuprägen, die Gewohnheit habe, zu den Untersuchungen anderer Männer meine eigene hinzuzufügen, und zu dem Ende solche Materie für mich selber auszuarbeiten: so ist unter andern auch dieses in Ansehung der Tactlehre von mir geschehen. Einige Kenner, denen ich meinen Aufsatz davon gewiesen, haben mich überredet, daß selbiger vielleicht auch andern Personen nutzen könnte. Ich fange an, ihn hiemit gemein zu machen, und will über das, worinnen andere Musikverständige nicht mit mir übereinstimmen sollten, ihre Meinungen und Einwendungen erwarten. Wie glücklich würde ich mich schätzen, wenn ich erfahren sollte, daß Sie, mein Herr, nicht ganz unzufrieden mit mir sind.

Zur Lehre vom Tact gehören hauptsächlich drey Theile, wovon der erste die verschiednen Tactarten, und ihre Bewegung erkläret. Der andre hat es mit der Ordnung und dem Verhalt mehrer Tacte unter sich; und der dritte mit den Absätzen und Einschnitten des Tacts zu thun.

Ich werde in diesem und einem folgenden Blatte zuförderst den ersten Theil, und zwar nur dasjenige, was die verschiednen Tactarten betrifft, vornehmen. Von der Bewegung oder dem Grade des Zeitmaaßes der verschiednen Tactarten, hat Herr Quantz in seinem Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversiere zu spielen, seiner Gewohnheit gemäß so gründlich als ausführlich gehandelt. Den zweyten Theil, der die Tactordnung betrifft, und den dritten vom Tactgewicht, werde ich auch zu seiner Zeit nachhohlen.

Von den verschiednen Tactarten.

§. 1. Das Wort **Tact** hat zweyerley Bedeutung. In der einen, nach welcher man sagt, daß ein Stück in diesem oder jenen Tact componirt sey, bezeich-

zeichnet es, wie viele Noten von einer ähnlichen Gattung in einem gewissen Zeitraume gemachet werden sollen; in der andern aber bezeichnet es den Unterscheid von einem solchen Zeitraume zum andern, welcher Unterscheid mit perpendicularstrichen durch die fünf Linien gewöhnlichermaßen angezeiget wird.

§. 2. Die Erfahrung lehret, daß wenn zwo Noten von einer ähnlichen Gattung, z. E. zwo Viertelsnoten, obgleich in gleichem abgemeßnen Zeitraume, hinter einander gesungen werden, dennoch die eine etwas länger als die andere vom Gehör vernommen wird. Ist die erste die längere, so ist die zweyte die kürzere, und umgekehrt. Diese Verschiedenheit zwischen der Figur einer Note, und zwischen ihrer Ausmessung zu bemerken, wird der Wehrt, den eine Note von ihrer Figur erhält, der **äußerliche Wehrt** oder **Verhalt**; derjenige aber, den sie von ihrer Abmessung erhält, der **innere Wehrt oder Verhalt** dieser Note genennet.

§. 3. Nach der vorigen Erfahrung zu urtheilen, müßten die längern und kürzern Töne nothwendig beständig einander abwechseln, und zwo ihrer äußerlichen Größe nach ähnliche Noten niemahls in ihrem innern Verhalte einander gleich seyn können. Doch diese Erfahrung trifft nur allein in der Proportione aequali 1 : 1, zu, aber nicht in der Proportione dupla 1 : 2, in welcher unter drey Noten von gleicher Größe, die nach der ersten, ihrer innern Quantität nach längern, Note, folgende beyde letzten allezeit ihrem innern Wehrte nach gleich, nämlich kurz sind. (Von der Ausnahme, die die Singkunst unter drey Noten von gleicher äußerlichen Größe in Absicht auf ihren innerlichen Verhalt machen kann, ist hier die Rede nicht.)

§. 4. Da die Natur nicht mehr Hauptveränderungen, in Absicht auf die Abwechselung der längern oder kürzern Töne giebt, als die beyden vorhergehenden, die in Proportione aequali zwischen zwoen Noten von gleicher Größe, und die in Proportione dupla zwischen drey Noten von gleicher Größe: so folget daher, daß es nicht mehrere als **zwo Hauptactarten** geben kann, eine in Proportione aequali, und eine in Proportione dupla. Wir nennen die erste, weil sie aus einer geraden oder gleichen Anzahl von Hauptnoten besteht, eine **gerade**; die andere aber, weil sie aus einer ungeraden oder ungleichen Anzahl von Hauptnoten besteht, eine **ungerade Tactart**.

§. 5. Die Vorstellung einer Tactart geschicht am bequemsten mit zwoen übereinandergesetzten Zieffern, wovon die oberste die Anzahl der Hauptnoten, die einen Tact ausmachen, und die unterste die Größe dieser Hauptnoten anzeiget. Weil diese Hauptnoten allezeit in kleinere Noten getheilet werden müssen: so ist es gut, auf die in jedem Gesange vorkommende geschwindeste Noten Acht zu haben, um nicht solche Figuren zur Vorstellung der Hauptnoten zu nehmen, daß man

diese geschwindesten Noten mit Vierundsechzig- oder Hundert acht und zwanzigtheilen u. s. w. zu schreiben verbunden sey. Da aber die Maximä und Longä auch heutiges Tages aus der Mode gekommen, (indem man theils vermittelst des Grades der Bewegung, den man einem Tacte giebt, theils durch Haltungen und Bindungen, alles dasjenige mit kleinern Notenfiguren verrichten kann, was die Alten mit den größten thaten:) so ist auch dahin zu sehen, daß die geschwindeste Note nicht etwann eine Runde oder gar eine Brevis werde. Man muß in diesem Stücke sich nach dem guten Gebrauche richten, und allezeit das Faßlichere dem Schwerern vorziehen. Ohne Zweifel sind die **Weiße**, und die **Viertheilsnote** die schicklichsten zur Vorstellung der Hauptnoten eines Tacts. Dergestalt kann die **gerade Haupttactart** entweder mit $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{4}$; die **ungerade** aber mit $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ bemerket werden. In dieser letzrern Tactart lässet man annoch die **Achttheilsnote** zu; weswegen denn auch der $\frac{3}{8}$ Tact zum Vorschein kömmt. Alle übrige Vorstellungen der geraden Tactart, als $\frac{2}{1}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$, $\frac{2}{32}$ u. s. w, und der ungeraden Tactart, als $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{3}{32}$ u. s. w. sind unbequem und verwerflich. Daß von den untersten Zahlen die 1 allezeit eine Runde, die 2 eine Weiße, die 4 eine Viertheilsnote, u. s. w. bedeutet, lehret der Augenschein.

§. 6. Wenn man fragt, warum man die beyden Haupttactarten nicht allezeit mit einerley Notenfiguren schreibet, sondern z. E. den geraden Tact bald mit $\frac{2}{2}$, bald mit $\frac{2}{4}$, ausdrücket: so ist die Antwort, daß die Bewegung, die eine Tactart haben soll, die Wahl dieser Notenfiguren bestimmen, und zu dem Ende eine langsamere gerade Tactart mit $\frac{2}{2}$, und eine geschwindere mit $\frac{2}{4}$ geschrieben werden muß. Die Anwendung auf die ungerade Tactart ist leicht zu machen. Es herrschet aber in diesem Stück ein gewisser aus dem Alterthume herstammender Schlendrian in der Musik, vermittelst wessen in gewissen Compositionsgattungen die Viertheile geschwinder, als in andern die Weißen, gespielet werden. Man ersetzet alsdenn durch gewisse Wörter, womit man den Grad der Langsamkeit oder Geschwindigkeit bezeichnet, das was die Notenfiguren an sich zu wenig haben, oder benimmt ihnen dadurch, was sie zu viel haben. Indessen geben die aus der Bewegung hergenommene verschiedne Schreibarten eben derselben Tactart zu so vielen Gattungen derselben Gelegenheit.

§. 7. Die Musik würde weniger Veränderung fähig seyn, wenn die in jeder Tactart zum Grunde liegende Hauptnoten keiner kleinern Eintheilung fähig werden sollten. Man würde nichts als zweyerley Arten von Tongrößen in eben demselben Gesange hören, eine längere und eine kürzere, so wie solches in der Poesie geschicht; so wie solches in der alten griechischen Musik geschahe, und noch heutiges Tages im Chorale üblich ist. Man theilet deswegen, vermittelst eines Vorzugs, den die Musik vor der Dichtkunst, und unsere heutige Musik

vor

vor der alten Musik hat, jede Hauptnote nach einer gewissen Proportion, die wiederum entweder aequal oder dupla seyn kann, in kleinere Noten, und jede von diesen lässet annoch wieder eine neue Untereintheilung zu. Hiedurch entstehen **Nebennoten**, die, wenn die Haupt- oder Grundnoten eines Tacts so viele **Haupttheile** desselben sind, mit dem Nahmen von **Tactgliedern**, und in der Untereintheilung **Tactnoten**, bemerket werden. Da bey Abmessung einer Tactart mit der Hand, die längere Hauptnote derselben in den Niederschlag, die kürzere aber in den Aufschlag genommen wird, so wie im Schreiben, die längere, welche ihrer Natur nach den ersten Haupttheil des Tacts ausmachet, den ersten Platz, und die kürzere den zweyten Platz einnehmen muß: so geschicht es daher, daß die erstere Hauptnote oder der erste Haupttheil eines Tacts öfters schlechtweg mit dem Worte **Niederschlag**, auf griechisch **Thesis**; die zweyte Hauptnote aber, oder der zweyte Haupttheil mit dem Worte **Aufschlag**, auf griechisch **Arsis**, bezeichnet wird. Andere Benennungen des ersten Haupttheils sind **guter, anschlagender, ungerader** oder **accentuirter Tacttheil**; und des zweyten Haupttheils **schlimmer, durchgehender, gerader** oder **unaccentuirter Tacttheil.** Wenn im Zweyzweytheiltact die zwo Hauptnoten in vier Viertheile unterschieden werden: so sind das erste und dritte Viertheil **gute, anschlagende, ungerade** oder **accentuirte Tactglieder**, und das zweyte und vierte Viertheil sind **schlimme, durchgehende, gerade** oder **unaccentuirte** Tactglieder. Werden die zwo Hauptnoten in acht Achttheile verkleinert: so sind das erste, dritte, fünfte und siebende Achttheil **gute** rc. **Tactnoten**, und das zweyte, vierte, sechste und achte Achttheil **schlimme** rc. **Tactnoten.** Die Anwendung auf den Zweyviertheiltact ist leicht zu machen. Wir wollen nur jetzo einen Versuch vorschlagen, vermittelst wessen man sich weitläuftig überzeugen kann, daß zwo Noten zwar ihrer Figur nach gleich seyn können, aber nicht ihrem innern Werthe nach, woraus man alsdenn auf die Nothwendigkeit, die Hauptnoten einer Tactart in gute und schlimme Tacttheile und Glieder rc. einzutheilen, schließen wird. Man nehme den ersten besten Choral, z. E.

h	g a	h d	d cis	d
Er-	muntre	dich, mein	schwacher	Geist,

Der Tact fängt im Aufschlage an, und zu jeder Sylbe gehört eine weiße Note. Man verändre diesen Gesang dergestalt, daß die Arsis in eine Thesin, und die Thesis in eine Arsin verwandelt werde, nemlich:

h g	a h	d d	cis d
Ermun-	tre dich,	mein schwa-	cher Geist.

 Man

Man singe auf eine ähnliche Art die ganze Strophe durch, und man wird finden, daß durch diese Veränderung aus einer jambischen Versart eine trochäische entsteht, und die kurzen Sylben auf eine ungeschickte Art zu langen, und lange zu kurzen gemacht werden.

§. 8. Wie aus dem Vorhergehenden erhellet: so hat der gerade Tact nicht mehr als zween Haupttheile. Aber wie viele hat der ungerade Tact? Im Grunde drey, die aber für nicht mehr als **zween Haupttheile** gehalten, und dem zu Folge gehandhabet werden können. Wenn aber in dem geraden Tact die beyden Haupttheile, ihrer äußerlichen Geltung nach, gleich sind: so sind selbige hingegen in dem ungeraden Tact, sowohl ihrer äußern als innern Geltung nach, ungleich, man mag die zweyte Hauptnote mit zum Niederschlag, oder zum Aufschlage rechnen, das ist, den Verhalt des Niederschlags gegen den Aufschlag entweder wie 2 zu 1, oder wie 1 zu 2 machen. In Ansehung des innern Wehrts ist indessen allezeit der Niederschlag lang, und der Aufschlag kurz. Was die Untereintheilung des ungeraden Tacts in kleinere Noten betrifft: so ist es mit derselben, wenn sie in der Proportione aequali 1 : 1 vorgenommen wird, nicht anders als mit der Untereintheilung der geraden Tactart bewandt. Wenn der $\frac{3}{2}$ Tact, zum Exempel, in sechs Viertheile zerleget wird: so sind das erste, dritte und fünfte Viertheil **gute** ꝛc. **Tactglieder**, und das zweyte, vierte und sechste **schlechte** ꝛc. **Tactglieder**. Wenn derselbe in zwölf Achttheile verkleinert wird: so sind das erste, dritte, fünfte, siebente, neunte und eilfte Achttheil **gute** ꝛc. **Tactnoten**, und das zweyte, vierte, sechste, achte, zehnte und zwölfte **schlechte** ꝛc. **Tactnoten**. Die Application ist leicht auf die übrigen ungerade Tactarten zu machen.

§. 9. Man pfleget die ungerade Tactart insgemein **Tripel**, oder **Tripeltact** zu benennen. Herr Mattheson hat in seiner kleinen Generalbaßschule, Seite 94. seqq. bemerket, daß diese Benennung nicht richtig ist, und er hat Recht. Aber er hätte seinem Beweise eine andere Wendung geben können. Die Ursache, warum man ihn **Tripel** nennet, rühret nicht aus der Vergleichung zwoer Stimmen her, in welchen die eine nur einen einzigen Anschlag machet, währender Zeit die andere drey Töne hintereinander dagegen hören lässet. Auf solche Weise würde die Homophonie keiner ungeraden Tactart fähig seyn. Die Ursache dieser Benennung hat aus dem Verhalte eines ungeraden Tacts gegen die Anzahl seiner Haupttheile ihren Ursprung genommen. Der Tact ist 1, die Haupttheile sind 3. Wenn nun die Proportion 1 : 3 eine Tripelproportion ist: so ist leicht zu begreifen, warum man das Wort **Tripeltact** aufgenommen hat. Soll aber die ungerade Tactart nach ihrem Verhalt gegen die Anzahl ihrer Tacttheile benennet werden: so hat unstreitig die gerade Tactart gleiches Recht

dazu.

dazu. Da sich nun diese wie 1 : 2 gegen ihre Tacttheile verhält: so muß sie **Doppeltact** genennet werden. So lächerlich dieses letztere seyn würde, so lächerlich ist das erste, zumahl da beyde Proportionen sowohl die dupla als tripla, ungleiche Proportionen sind, und in dieser Aussicht der gerade Tact wider Willen zu einem ungeraden gemachet wird, welches abgeschmackt ist. Da endlich die drey Tacttheile des ungeraden Tacts auf zween Haupttacttheile zurücke geführet werden müssen, wie wir oben §. 8. gesehen: so fällt auch dadurch die Benennung **Tripel** über den Haufen.

§. 10. So falsch die Benennung der ungeraden Tactart mit dem Worte **Tripel** ist: so falsch ist die Proportion, die einige Scribenten verschiednen ungeraden Tactarten andichten, wenn sie z. E. dem Dreyzweytheiltact die Proportionen sesquialteram, dem Dreyviertheil sesquitertiam, u. s. w. zueignen, und diesen Verhalt darauf gründen, weil im Dreyzweytheil die eine von zwoen Stimmen drey Anschläge machen müsse, währender Zeit die andere nur zween hervor bringet, und weil im Dreyviertheil die eine von zwoen Stimmen vier Anschläge machen müsse, währender Zeit die andere nur drey hervor bringet. Was für Ungereimtheit, da man weiß, daß in den Bruchzahlen, womit man eine Tactart bemerket, der Zähler nichts weiter als die Anzahl der Hauptnoten dieser Tactart, und der Nenner die Beschaffenheit derselben anzeigt! Wie, wenn man nun die eine von den beyden Stimmen im Dreyzweytheiltact zween Anschläge, und die andere in eben dem Zeitraume acht dagegen machen lässet? Was würden da für Proportionen entstehen? Siehet eine davon der im Dreyzweytheil herrschenden Proportion 1 : 2 ähnlich? Noch eins. Wenn der Dreyzweytheiltact die Proportionem sesquialteram hat: so muß nothwendig aus eben dem Grunde der Zweyviertheiltact Proportionen duplam haben, weil 2 : 4 = 1 : 2. So ungereimt dieses letzte ist, so ungereimt ist auch das erste. Kurz, alle gerade Tactarten entspringen aus der Proportione äquali 1 : 1, und die ingeraden aus der inäquali, und zwar der dupla 2 : 1 oder 1 : 2, und die Vorzeichnungen einer Tactart mit gebrochnen Zahlen, die weiter nichts als die Anzahl und Beschaffenheit der Noten anzeigen, müssen niemahls mit den Proportionen einer Tactart vermischet werden. Diese leztern sind arithmetisch, jene mechanisch.

§. 11. Wir haben oben §. 7. bemerket, daß die Eintheilung der Haupttheile einer Tactart in kleinere Noten, sowohl in Proportione äquali als dupla geschehen kann. Wenn dieses leztere geschicht, und durch den Gesang fortgesetzet wird: so entstehen sowohl vom geraden als ungeraden Tact verschiedne neue Tactarten. Dise neue Tactarten von denen zu unterscheiden, von welchen sie entspringen, wollen wir diese leztern **reine**, jene aber **vermischte Tactarten** nennen. Da wir zweyerley reine gerade Tactarten haben, den $\frac{2}{2}$ und $\frac{2}{4}$, und dreyer-

dreyerley reine ungerade Tactarten, den $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$: so entstehen daraus eben so viele vermischte gerade Tactarten, nemlich $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$, und eben so viele vermischte ungerade Tactarten, als $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{16}$. Allein dieser letztere ist nicht gebräuchlich.

§. 12. Der **Sechsviertheiltact** entsteht aus dem Zweyzweytheiltact, wenn den beyden weißen Noten, die selbigen ausmachen, ein Punkt hinzu gefüget, und dadurch der Werth einer jeden auf drey Viertheile gesetzt wird. Der **Sechsachttheiltact** entspringet auf eine ähnliche Art aus dem Zweyviertheiltact. Der **Neunvierttheiltact** entsteht aus dem Dreyzweytheil, wenn den drey weißen Noten auf vorige Art ein Punkt hinzu gefüget wird, und eben so entsteht der **Neunachttheiltact** aus dem Dreyviertheil.

§. 13. Ob die Zahlen $\frac{6}{4}$, für sich betrachtet, sich gleich verhalten wie $\frac{3}{2}$: so folget dennoch daraus nicht, daß der $\frac{6}{4}$ Tact mit dem $\frac{3}{2}$ einerley ist, indem, wie schon mehrmahlen gesagt ist, diese Zahlen nicht die Proportion der Tactart, sondern nur die Anzahl und Beschaffenheit der Hauptnoten im Tact bemerken. Die Reduction der Zahlen findet hier keinen Platz, und wenn die Bewegung eines Sechsviertheiltacts dergestalt eingerichtet wird, daß zween Tacte vom Dreyzweytheil in eben demselben Zeitraume gesungen werden können: so machet ein Dreyzweytheiltact nur just einen halben Tact, oder einen Haupttheil vom Sechsviertheil aus. Wenn der Dreyzweytheiltact in sechs Viertheile verkleinert wird: so ist das erste, dritte, und fünfte Viertheil gut, das zweyte, vierte und sechste schlecht. Hingegen ist es mit den sechs Viertheilen im Sechsviertheiltact ganz anders beschaffen, indem sowohl die ersten Dreyviertheile, als die drey letzten die Natur der ungeraden Tactart an sich haben.

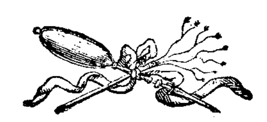
Ich habe noch vieles in Absicht auf diesen ersten Theil der Tactlehre zu sagen. Aber der Raum nöthigt mich, für itzt zu schließen.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Amisallos.

Erinnerung.

Für die heute fehlende Ode soll über acht Tage eine desto längere erfolgen.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XIV. Brief

an

Herrn Christian Gotthelf Scheinpflug,
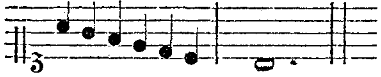
Hochfürstl. Schwarzburg-Rudolstädtischen Capellmeister.

Berlin den 22. September 1759.

Mein Herr,

—— Uebersehen Sie mir nichts. Ich wünsche lieber, der Wahrheit zu gefallen, kritisirt zu werden, als aus Gefälligkeit und ohne Ueberzeugung ein Compliment zu erhalten. Sie haben, mein Herr, alle Tage Gelegenheit, die Beschaffenheit meiner Lehrsätze von der Rhytmik zu prüfen. Erlauben Sie mir, das, was ich auf heute davon zu sagen habe, Ihrer Prüfung zu unterwerfen.

§. 14. Es ist in dem §. 13. des vorhergehenden Stücks der Unterscheid zwischen dem $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Tact gezeiget worden. Um selbigen durch ein Exempel begreiflicher zu machen, betrachte man folgenden simpeln Gesang:



Gehört derselbe zum $\frac{3}{2}$ oder $\frac{6}{4}$ Tact? So wohl zum einen als zum andern, aber mit einer verschiednen Eintheilung des Zeitmaaßes. Man singe denselben zuförderst entweder syllabisch im daktylischen Metro, z. E. mit folgenden Worten: **Gütger Beherrscher der Welt**; oder melismatisch, und zwar so, daß auf die erste und dritte Sylbe des folgenden Textes zwo Noten kommen, im trochäischen Metro: **Voller Lust entbrannt.** Man wird allezeit zwo Hauptzeiten oder zween Haupttheile bemerken, von welchen der letztere in den daktylischen Versen auf der vierten Sylbe (**herr**), und in den trochäischen auf der dritten Sylbe (**Lust**) anhebet. Man singe itzo nach eben dieser Melodie die folgenden Worte im trochäischen Metro syllabisch: **Gnade hat er zugesagt**; oder den folgenden **Choriambus** melismatisch, nemlich so, daß die drey ersten Sylben eine jede zwo Noten bekommen: **Gütiger Freund.** Da man hier drey Hauptzeiten entdeckt, so gehöret die Melodie in diesem letztern Falle

zum Dreyzweytheil, so wie in dem erstern zum Sechsviertheil. Die Application von allem diesen wird leicht auf den $\frac{3}{4}$ in Absicht auf den $\frac{6}{8}$ zu machen seyn.

§. 15. Aus allem diesen ist zu ersehen:
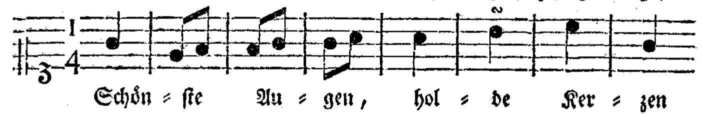
α) Daß in den vermischten Tactarten nicht mehrere Haupttheile vorhanden sind, als in den reinen, d. i. daß der $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ nicht mehr Haupttheile, als der $\frac{2}{2}$ und $\frac{2}{4}$, und der $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ nicht mehr Haupttheile, als der $\frac{3}{2}$ und der $\frac{3}{4}$ enthält; **daß folglich in den vermischten Tactarten die obern Bruchzahlen, allhier 6 und 9, zwar die Anzahl der zum Tacte gehörigen Noten, aber keine Hauptnoten anzeigen**, welches als eine Ausnahme vom §. 5. zu merken ist.

β) Daß in dem $\frac{6}{4}$ die erste punktirte Weiße den guten Tacttheil, und die andere punktirte Weiße den schlechten Tacttheil enthält. Die Application auf den $\frac{6}{8}$ giebt sich von selbsten.

γ) Daß es sich mit den drey punktirten Weißen im $\frac{9}{4}$ wie mit den simpeln Weißen im $\frac{3}{2}$ verhält, nemlich daß die Proportion ihrer Tacttheile wie 2:1 oder 1:2 ist. Die Application auf $\frac{9}{8}$ giebt sich von selbst.

δ) Daß zwischen den drey Noten, worinnen jeder Haupttheil einer vermischten Tactart verkleinert werden kann, die Proportio dupla 2:1 statt findet. Wird aber jedes Tactglied aufs neue in zwo Noten verkleinert: so ist die erste Note allezeit gut, und die andere schlecht.

§. 16. Was in der Poesie ein Tonfuß ist, das ist in der Musik der Tact; und so wie jeder Tonfuß aus mehr als Einer Syllbe bestehet: so bestehet auch jeder Tact aus mehr als Einem Haupttheile. Wollte man einen Tact von einem einzigen Haupttheile erdichten: so würden sich die verschiednen Tacte eines Stückes, wie sonst die Haupttheile eines Tacts unter sich, gegen einander verhalten. Dieses fließt aus der Erfahrung, daß niemahls zween Töne von einer ähnlichen äußerlichen Größe in ihrem innern Wehrt übereinkommen. Jeder Tact muß also einen Niederschlag und einen Aufschlag haben, und eine Thesis oder Arsis allein macht nur einen halben Tact, so wie eine lange oder eine kurze Sylbe allein nur einen halben Tonfuß, aus. Ich kann es aus dieser Ursache nicht begreifen, wie einige sonst geschickte Musici auf den Einfall kommen können, Stücke von $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{8}$ 2c. zum Vorschein zu bringen. Mir fällt eine Composition ein, die ein berühmter mathematischer Musikverständiger, vermuthlich aus bloßem Spaß, in einem sogenannten Einviertheiltact, zu einer Ode verfertigt hat. Die Versart ist trochäisch, und die Melodie dazu fängt sich folgendergestalt an:



Es ist ohne Zweifel nicht möglich, der Vorzeichnung ungeachtet, die Ausmessung der Zeit in dieser Melodie mit Einer Bewegung zu verrichten, man müßte denn den Tact mit beyden Händen wechselsweise dazu geben, und währender Zeit die eine sich wieder aufrichtet, die andere herunter gehen lassen. Würde aber

aber diese listige Abwechselung in dem Verhalte des einen Tacts gegen den andern eine Aenderung machen? Bey diesen Umständen sind ohne Zweifel zwo Bewegungen nöthig, und da fragt es sich, ob selbige von einem Tacte zum andern abwechseln, oder ob sie in ebendemselben Tact zugleich statt finden sollen.

In dem ersten Falle, wenn die beyden Bewegungen, d. i. die Thesis und Arsis, von Tact zu Tact abwechseln sollen, fragt es sich wieder: ob mit der Thesi oder Arsi der Anfang gemachet werden soll? Die Versart giebt es zwar, daß die erste Bewegung, und also der erste Tact, in Thesin fallen soll. Aber wie, wenn unter einer in solcher Tactart geschriebnen Musik keine Verse stehen? Eine gewisse Bequemlichkeit würde bey einer solchen Composition seyn, nemlich diese, daß man so gut jambische als trochäische, und vielleicht gar daktylische Verse auch darunter singen könnte. Doch wir wollen die gegenwärtige Melodie, nach Anleitung des poetischen Metri, absingen. Der erste Tact (Schön) soll in Thesin kommen; der zweyte (ste) in Arsin, u. s. w. Hätte aber unser Componist nicht da die Hälfte seiner Tactstriche ersparen, und den Tact mit $\frac{2}{4}$ bezeichnen können?

Im andern Falle, wenn die beyden Bewegungen in ebendemselben Tacte zugleich statt haben sollen, findet es sich, daß vermittelst derselben jedes Tactviertheil in zwey Achttheile zerfället wird, wovon das erste die Thesin, und das andere die Arsin macht. Was ist das für eine Tactart? Keine andere als $\frac{2}{8}$. Unser Componist hat also in der Vorzeichnung des Tacts gefehlt. Uebrigens hat derselbe zwar in diesem letztern Falle eine jede Sylbe einen ganzen Tact lang gezerret. Aber dieses Zerren einer Sylbe nicht allein durch Einen, sondern durch mehrere Tacte, ist bekanntermaßen in der heutigen Musik so sehr erlaubt, als dasjenige Verfahren, vermittelst wessen man drey oder vier Tonfüße in einem einzigen Tacte, bey einer Untereintheilung desselben in kleinere Noten, kann hinter einander aussprechen lassen. Beyde Stücke, im Vorbeygehen es zu sagen, waren in der alten griechischen Musik, wo, nach dem gefaßten Tempo, jede Sylbe ihre bestimmte Zeitfrist hatte, die man nicht überschreiten konnte, nicht bekannt, und sind ein Vorzug der heutigen Musik, wenn man gehörig damit umzugehen weiß.

§. 17. So wie es in der Dichtkunst einfache und zusammengesetzte Tonfüße giebt: so giebt es auch in der Musik **einfache** und **zusammengesetzte Tactarten**. **Einfach** sind alle diejenigen, worinnen nicht mehr als Ein guter Tacttheil, und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. **Zusammengesetzt** sind alle diejenigen, worinnen mehr als Ein guter Tacttheil, und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. Diese letztern sind keine **wesentliche Tactarten**, sondern entstehen nur zufälliger Weise, wenn zween einfache Tacte von eben derselben Art verbunden, und in den Raum eines einzigen Tacts geschrieben werden.

§. 18. Man machet dergleichen Zusammensetzungen mit allen reinen und vermischten, geraden und ungeraden Tactarten.

Der $\frac{2}{2}$ giebt einen $\frac{4}{2}$ Tact.
Der $\frac{2}{4}$ giebt einen $\frac{4}{4}$ Tact.

Anmerkung. Daß es nicht einerley sey, welche von den beyden Bruchzahlen, womit die Anzahl und Beschaffenheit der Hauptnoten einer Tactart angezeiget wird, unten oder oben stehe, ist aus dem $\frac{4}{2}$ und $\frac{2}{4}$ Tact mit leichter Mühe zu ersehen.

Der $\frac{3}{2}$ giebt $\frac{6}{2}$, der $\frac{6}{4}$ giebt $\frac{12}{4}$,
der $\frac{3}{4}$ giebt $\frac{6}{4}$, und
der $\frac{3}{8}$ giebt $\frac{6}{8}$, der $\frac{6}{8}$ giebt $\frac{12}{8}$.

Die Veränderung des $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ in $\frac{18}{4}$ und $\frac{18}{8}$ ist nicht gebräuchlich, und wegen der gebräuchlichen Zusammensetzungen ist verschiednes anzumerken, nemlich:

α) Daß im $\frac{4}{2}$ Tact die erste und dritte weiße Note gute, und die zweyte und vierte schlechte Tacttheile sind. Das erste, dritte, fünfte und siebende Viertheil, bey der Verkleinerung der Tacttheile, sind gute Tactglieder, und die übrigen schlimme. Die Application auf den $\frac{4}{4}$ Tact ist leicht zu machen.

β) Das wesentliche Kennzeichen, wodurch ein einfacher Tact von einem zusammengesetzten unterschieden wird, ist, daß, da die männliche Cäsur allezeit auf einen guten Tacttheil fallen muß, und in den einfachen Tactarten nur Ein guter Tacttheil vorhanden ist, folglich daselbst diese Cäsur nirgends, als auf diesen guten Tacttheil, d. i. auf den ersten Haupttheil des Tacts fallen kann. Hingegen sind in den zusammengesetzten Tactarten alle beyde guten Haupttheile der Cäsur fähig. Die Ursache, warum selbige öfters, z. E. in einem im $\frac{4}{4}$ Tact componirten Stücke, weder allezeit auf das dritte noch das erste Viertheil fällt, rühret bald aus der Vermischung des drey- und vierfachen Rhytmus, bald aus der Suppreßion oder Erstickung eines Tacttheils her, lauter Dinge, worinn ich mich allhier nicht einlassen kann, die aber im zweyten und dritten Theile der Rhytmik oder Tactlehre erkläret werden sollen.

γ) Daß der Vierzweytheiltact nur in contrapunctischen Compositionen, als in Fugen und Ricercaten 2c. heutiges Tages gebraucht wird. Einige Componisten aber pflegen sich lieber des Vierviertheiltacts zu eben dergleichen Compositionen zu bedienen, und glauben die Ausführung dadurch einigen Instrumentisten weniger mühsam zu machen. Andere bedienen sich noch lieber des halbirten Vierzweytheilstacts, das ist, der einfachen geraden Tactart von zwo Weißen, $\frac{2}{2}$. Man hat von allen Exempel. Man sehe die erste **Marpurgische Fugensammlung**, worinnen gleich die erste Fuge aus dem A mol im Vierzweytheiltact geschrieben ist. Die zweyte Fuge über die Worte: **Darum fürchten wir uns nicht**, ist in dem Zweyzweytheiltact. Wenn man in der ersten Fuge die Runden in Weiße, die Weißen in Viertheile u. sw. in der Schreibart verwandelt, so erhält man einen Vierviertheiltact, und wer in der zweyten Fuge die Weißen in Viertheile, u. s. w. verwandeln wollte, der würde einen Zweyviertheiltact herausbringen. Aber man bedienet sich nicht gern in fugirten Singsachen des Zweyviertheiltacts.

δ) Daß, da die Bewegung der Noten in dergleichen fugirten Compositionen im $\frac{4}{2}$ oder $\frac{2}{2}$ Tact mit den Wörtern *Alla capella* oder *Alla breve* insgemein angedeutet wird, man auch diese beyde Tactarten, die von Vierzweytheil und die von Zweyzweytheil hiernach öfters **Allabrevetactarten** zu benennen pflegt. Wenn aber diese Benennung von einigen Musikern bey fugirten, im Vierviertheiltact geschriebnen Sachen, gebraucht wird: so ist solche allhier unrichtig, weil die Ursache, die zu dieser Benennung Gelegenheit geben, nicht Statt findet, indem die Viertheile, wie Viertheile, die Weißen wie Weiße, u. s. w. nicht aber die Weißen wie Viertheile, die Runden wie Weiße, u. s. w. gespielet werden. In andern Arten von Compositionen aber, die keine Fugen sind, hat man andere Wörter, womit man die Bewegung ausdrücken kann, und muß, es mag diese Bewegung langsam oder geschwind seyn. Es sey, in welchem Falle es sey, weder bey fugirten noch unfugirten Compositionen, die im Vierviertheiltact sind, darf die Benennung Allabreve gebraucht werden. Herr Quantz, der, wie in allen Sachen, also auch hier pünktlich und ein Muster der Nachahmung ist, bezeichnet das erste Stück seines zweyten Duetts (von denen sechs, die unlängst beym Herrn Winter herausgekommen sind) mit **Allegro assai**; das erste Stück seines dritten,

ten, vierten und fünften Duetts, mit Allegro, und das auf das Allabreve in der sechsten Sonate folgende langsame Stück mit Cantabile. Es ist hier noch zu erinnern, daß einige Meister den $\frac{4}{2}$ den größern, und den $\frac{2}{2}$ den kleinern oder halben Allabrevetact (*Semi allabreve*, oder besser *alla Semibreve*) zu nennen pflegen.

ɛ) Daß man vermittelst einer alten Gewohnheit, den Allabrevetact von Vierzweytheil, wie auch den Zweyzweytheil, es mag dieser letztere in Fugen, Ouvertüren, oder Gavotten ꝛc. vorkommen, und langsam oder geschwinde seyn, mit einem durchstrichnen halben Zirkel, den man insgemein ein durchstrichnes C nennet; den Vierviertheiltact aber, es mag seine Bewegung ebenfals langsam oder geschwinde seyn, mit einem undurchstrichnen C zu bemerken pfleget. Kein Componist ist in diesem Stücke wiederum genauer und richtiger, als der Herr Quanz, welcher in seinen angeführten VI. Duetten für die Querflöte das Presto aus dem ersten Duett, und das Grave und Allabreve aus dem sechsten mit einem durchstrichnen C; das erste Allegro hingegen aus dem dritten, vierten und fünften Duett, nebst dem Cantabile aus dem sechsten, mit einem undurchstrichnen C vorgezeichnet hat. Da aber auch große Componisten das durchstrichne und undurchstrichne C, entweder aus Uebereilung oder Irthum, öfters zu verwechseln, und einen ordentlichen Zweyzweytheiltact mit einem simpeln C, so wie einen ordentlichen Vierviertheiltact mit einem durchstrichnen C zu bemerken pflegen: so wäre es ohne Zweifel gut, besonders für diejenigen, die mit dem Gebrauch dieses Halbzirkels nicht umzugehen wissen, diese Gewohnheit abzulegen, und, da alle übrige Tactarten mit Zahlen angedeutet werden, auch zur Vorzeichnung der geraden Tactarten, Zahlen zu gebrauchen. Mit dem $\frac{2}{4}$ Tact geschicht solches schon. Die Wörter alla breve oder alla capella könnten nichts destoweniger sowohl beym $\frac{4}{2}$ als $\frac{2}{2}$, in contrapunctischen Sachen beybehalten werden. So groß übrigens der Fehler in der Vorzeichnung ist, wenn man ein durchstrichnes C statt eines undurchstrichnen, oder umgekehrt, brauchet a): so groß ist derjenige, den man begeht, wenn man das Wort Vierviertheiltact anstatt Zweyzweytheiltact gebraucht, und z. E. sagt: daß es zweyerley Vierviertheiltact giebt, von welchem der ordentliche mit einem großen C; der alla Capella aber mit einem durchstrichnen C bemerket werden müsse. Der allhier sogenannte Vierviertheiltact alla Capella ist niemahls von der Welt ein $\frac{4}{4}$ Tact, sondern beständig ein $\frac{2}{2}$ Tact gewesen, der zwar in vier Viertheile eingetheilet werden kann, welche aber soviele Tactglieder, und keine Tacttheile sind, und also den Tact nicht benennen können. Man siehet, daß es sehr nöthig ist, bey Bezeichnung und Benennung einer geraden Tactart das wesentliche Kennzeichen einer einfachen und zusammengesetzten Tactart, nach der bey Nummer β) geschehnen Anmerkung, zu kennen, und vor Augen zu haben.
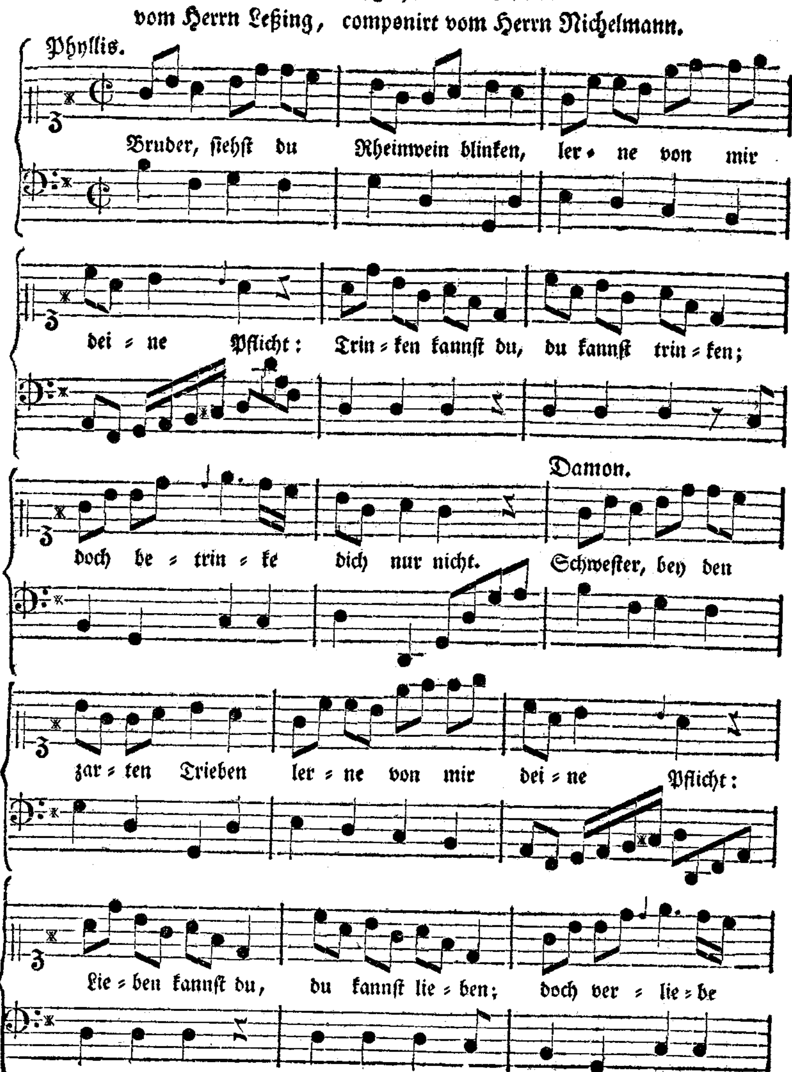
Indem ich soweit mit meinen Anmerkungen bin, finde ich, daß ich wegen der Tacttheile in den zusammengesetzten ungeraden, und vermischten Tactarten, annoch etwas zu sagen habe; daß die hemiolische und epitritische Tactarten, und die daher entstehende Triolen, Quintolen, Septemolen ꝛc. annoch zu berühren sind, und daß die Tactinversion der Alten, ein besonderes Kunststück, ja nicht zu vergessen ist. Doch ich muß dieses alles bis auf die nächste Gelegenheit aussetzen. Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.
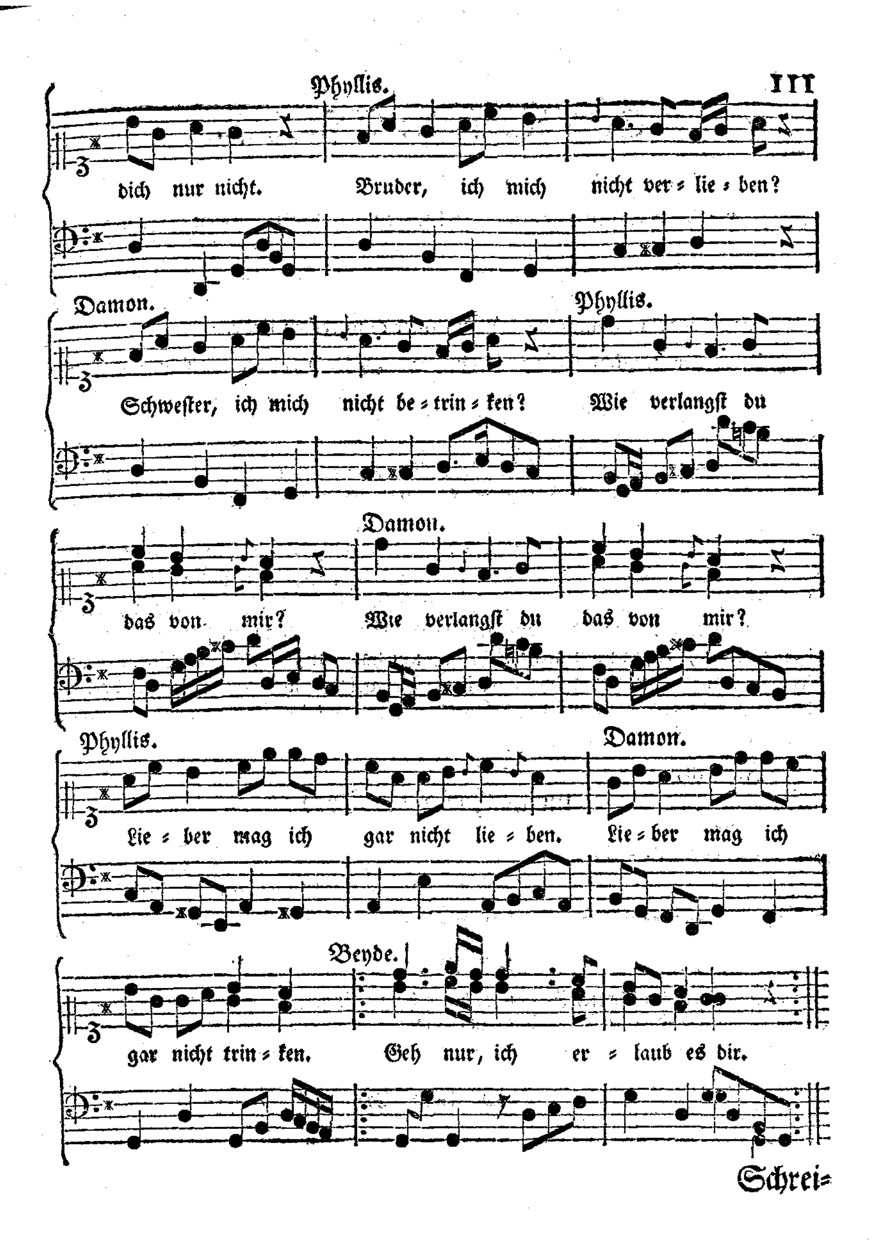
Amisallos.

a) Das durchstrichne C scheinet in einigen neuern Notendruck-Officinen noch nicht zu existiren, indem das große undurchstrichne C in allerley Fällen gebraucht wird. Es wäre gut, daß man sich gleichfals damit versähe, so wie mit einigen andern annoch fehlenden Zeichen in Absicht auf die Spielmanieren.

Das aufgehobne Gebot

vom Herrn Leßing, componirt vom Herrn Nichelmann.




Phyllis.
dich nur nicht. Bruder, ich mich nicht ver = lie = ben?
Damon.
Schwester, ich mich nicht be = trin = ken?
Phyllis.
Wie verlangst du
das von mir?
Damon.
Wie verlangst du das von mir?
Phyllis.
Lie = ber mag ich gar nicht lie = ben.
Damon.
Lie = ber mag ich
gar nicht trin = ken.
Beyde.
Geh nur, ich er = laub es dir.
Schrei=

Schreiben an die Gesellschaft.

Meine Herren,

Heute habe ich eine artige Anekdote vom **Corelli** gelesen. Ich nehme mir die Freyheit, Ihnen dieselbe hier mitzutheilen. Vielleicht können Sie in Ihrer Wochenschrift Gebrauch davon machen. Zum wenigsten wäre es nicht übel gethan, wenn man sie, wie Harpagon seine güldene Regel der Diät, in manchem Musikzimmer anschreiben ließe.

"Als der berühmte **Corelli** einsmals zu Rom etwas von seiner musikali-
"schen Composition vor einer auserlesenen Gesellschaft, in dem Zimmer des
"Cardinals, seines Beschützers, spielete, bemerkte er, mitten im beßten Spie-
"len, daß Seine Eminenz sich mit jemanden in eine besondere Unterredung
"einließen. Er hörte augenblicklich zu spielen auf, und legte sein Instrument
"mit der beßten Art beyseite. Der Cardinal, welchem diese ganz unerwartete
"Pause fremd vorkam, fragte ihn, ob ihm etwann eine Saite gesprungen wäre.
"Hierauf antwortete **Corelli**, der allenfalls wohl wußte, was man seiner
"Musik schuldig wäre: **Nein, gnädiger Herr, ich befürchtete nur
"ein wichtiges Geschäfte zu unterbrechen.** Seine Eminenz, denen
"nicht unbekannt war, daß ein großer Geist sich niemals zu seinem Vortheile
"zeigen kann, wenn man nicht Acht auf ihn hat, und ihn keiner Aufmerksam-
"keit würdiget, nahmen diesen kleinen Verweis so wenig übel auf, daß sie
"vielmehr die Unterredung sogleich endigten, um das Concert, welches man
"noch einmal spielete, ganz zu hören.

Ich bin,

meine Herren, Dero

Berlin,
am 16. September, 1759.

ergebenster Diener
Johann Philipp Taciturnus.

Erinnerung.

In dem dreyzehnten Briefe, Seite 100, dreyzehnte Linie von unten auf, beliebe man, anstatt **die Viertheile geschwinder**, zu lesen: **die Viertheile langsamer.** Seite 104, vierte Linie vor dem Ende des Briefes, lese man Tactart anstatt Tactant.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XV. Brief

an

Herrn Joseph Riepel,

Hochfürstl. Thurn und Taxischen Kammermusicus in Regensburg.

Berlin den 29. September 1759.

Mein Herr,

Glauben Sie nicht, daß, da ich mir das Vergnügen gebe, Ihnen die zweyte Fortsetzung des raguenettischen Discurses über die italiänische und französische Musik zu überreichen, ich solches mit einem großen Compliment über Ihre Einsichten und Geschicklichkeit in der Musik thun werde, so viele Ursach ich dazu hätte. Das Publicum macht Ihnen Complimente genug, und was eine Welt von gründlichen Kennern schätzet, braucht meines wenigen Lobes nicht.

(Man sehe den zwölften und neunten Brief.)

22. Endlich sind die Italiäner in der Erfindung der verschiednen abstechenden Partien in mehrstimmigen Sätzen unerschöpflich, da hingegen das Genie der Franzosen in diesem Stücke sehr eingeschränkt ist. In Frankreich denkt ein Componist, daß er sehr viel gethan, wenn er seinen Hauptsatz variiret hat. Alle Begleitungen sehen einander ähnlich. Es sind allezeit einerley Gänge, einerley Fälle; keine Veränderung, keine Ueberraschung findet da statt; man siehet alles vorher. Die französischen Componisten plündern einander, oder sie schreiben sich selber dergestalt aus, daß ein Werk beynahe wie das andere aussieht. Die italiänischen Genies hingegen sind nicht weniger in der Menge, als in der verschiednen Ausbildung ihrer Arien unergründlich. Die Anzahl derselben ist sonder Prahlerey unzählbar, und dessen ungeachtet würde es schwer halten, zwo ähnliche Arien zu finden. Wir bewundern alle Tage das fruchtbare Genie des Lully, in Absicht auf die Menge und Verschiedenheit seiner

ner schönen Compositionen. Niemals hat ein französischer Tonkünstler ein größer Talent blicken lassen. Alle Welt gesteht es ein, und mehr brauche ich nicht, um zu beweisen, wie sehr der Geist der Italiäner über den Geist der Franzosen in der musikalischen Erfindung und Composition erhaben ist. Denn dieser unvergleichliche Mann, dessen Werke die Franzosen den größten italiänischen Meistern entgegen setzen, war ein Italiäner, der die unsrigen, so gar in dem französischen Geschmack, übertroffen hat. Wenn man also zwischen beyden Nationen, in Ansehung der Musik, eine Gleichheit setzen wollte: so müßte man erst das Exempel eines Franzosen aufweisen, welcher in Italien, und zwar im italiänischen Geschmack, alle dasige große Meister übertroffen hätte. Dieses aber hat man zur Zeit noch nicht erlebet a). Ueber dieses ist Lully der einzige, der jemals in Frankreich mit solchem höhern Geiste erschienen ist, und Italien überfließt von Tonkünstlern, die wenigstens von seiner Stärke sind. Man hat dergleichen zu Rom, zu Neapolis, zu Florenz, zu Venedig, zu Bologna, zu Mayland, zu Turin, und man hat dergleichen zu allen Zeiten gehabt. Man hat daselbst einen Luigi, Carißimi, Melani, Legrenzi gesehen. Ihnen folgten ein Scarlatti, Buononcini, Corelli, Bassani, welche annoch leben, und ganz Europa mit ihren vortreflichen Arbeiten entzücken. Die erstern schienen alle Schönheiten der Kunst erschöpft zu haben. Unterdessen haben es ihnen die letztern, wenigstens in unzählbaren Werken von einem ganz neuen Character, gleich gethan. Noch täglich stehen andere auf, die es noch höher, als alle Meister voriger Zeit, zu bringen scheinen; und zwar geschieht dieses in allen Gegenden Italiens. In Frankreich wird ein grosser Meister als ein Phönix betrachtet. Nicht mehr, als einen auf einmal trifft man im ganzen Königreiche an, und ein ganzes Jahrhundert gehört dazu, um ihn hervorzubringen. Ja man zweifelt, ob alle folgende Zeiten jemals einen Mann erzeugen werden, der einen Lully wieder herzustellen im Stande wäre. Man kann hieraus abnehmen, daß zwischen den Italiänern und Franzosen, in Absicht auf das musikalische Genie, gar keine Vergleichung statt findet.

23. Seit dem Tode des Lully wird nichts schönes mehr in Frankreich gemacht; und also fehlt es den Liebhabern der Musik daselbst an Vergnügen, und an Hofnung, wiederum Vergnügen zu haben. Aber sie dürfen nur nach Italien reisen, und ich will ihnen Bürge seyn, daß ihr Gehirn, so abgenützt es auch von der französischen Musik seyn sollte, wie ein neues Mahlertuch, von der italiänischen Musik aufgespannet werden soll, indem die italiänischen Arien in keinem

a) Der Herr Raguenet irret sich. Ich verspare aber den Beweis bis auf die Vieuvillische Rettung der französischen Musik, so wie alle übrige Anmerkungen, die ich dem gegenwärtigen Discurse so fort hinzuzufügen, anfänglich willens war.

nem Stücke den französischen ähnlich sehen, welches man, ohne eine Reise nach Italien zu thun, sich niemals vorstellen wird. Denn die Franzosen bilden sich ein, daß man auf keine andere Art, als bey ihnen gewöhnlich ist, etwas rührendes setzen könne. Das sind die Vorzüge der Italiäner vor den Franzosen, in Absicht auf die Musik überhaupt. Laßt uns itzo sehen, wie sich die Opern der beyden Nationen gegen einander verhalten. Um in der großen Menge der verschiednen, zu einer Oper gehörigen Dingen, eine Ordnung zu beobachten, werde ich von der Musik den Anfang machen. Ich werde zuförderst von dem Recitativ und der Instrumentalmusik; hernach von den Stimmen, von den Sängern und Sängerinnen, von dem Orchester, und endlich von den Maschinen und Verzierungen des Schauplatzes reden.

24. In den italiänischen Opern ist keine Stelle schwächer, als die andere, so wie in den französischen. Keine Scene wird daselbst die schöne Scene vorzüglich genennet; alle Arien sind von gleicher Stärke, und man findet keine, bey welcher man nicht am Ende vor Vergnügen in die Hände klatschte; da hingegen in unsern Opern, wer weiß, wie viele ohnmächtige Scenen und unschmackhafte Liederchen vorkommen, die weder rühren noch ergetzen können.

25. Es ist wahr, daß unser Recitativ schöner als das italiänische ist, welches letztere zu simpel und einförmig ist. Es ist allenthalben einerley, und kein Gesang im eigentlichen Verstande. Denn das Recitativ der Italiäner ist beynahe nicht von dem gemeinen Reden unterschieden. Man findet in diesem vermeinten Gesange weder eine genugsame Abwechselung hoher und tiefer Töne, noch eine Ordnung in der Modulation. Dessen ungeachtet ist dieses daran zu bewundern, daß die Partien, womit dergleichen Psalmodien begleitet werden, vortreflich ausgearbeitet sind. Denn das Genie der Italiäner ist so wunderbar, daß es nicht allein zum Gesange, sondern zum bloßen Sprechen einer Person die schönste Harmonie finden kann, eine Sache, die man weder jemals gesehen hat, noch irgend wo anders sehen wird.

26. Mit ihrer Instrumentalmusik verhält es sich gegen die unsrige, wie mit ihrer Musik überhaupt. In unsern Opern ist selbige an vielen Oertern trocken und langweilig; hingegen ist sie in den italiänischen allenthalben kernicht, saftig und harmonisch, und zwar ohne die geringste Ungleichheit.

27. Ich habe zum Anfange dieser Vergleichung gesagt, daß wir in Ansehung der in Italien so seltnen, und bey uns so gemeinen tiefen Baßstimmen, vor den Italiänern ein vieles voraus hätten. Aber wie vieles haben diese nicht wieder wegen ihrer Castraten, wovon in Frankreich kein einziger vorhanden ist, vor uns voraus? Es ist wahr, daß die Stimmen unserer Sängerinnen eben so lieblich und angenehm, als jene Mannesstimmen sind. Aber es fehlet sehr

vieles, daß sie auch so stark und durchdringend seyn solten. In der ganzen Welt giebt es keine so biegsame Stimmen, als der Castraten ihre; sie sind helle, einnehmend, und dringen bis an die Seele.

28. Unterweilen höret man eine so bezaubernde Instrumentalmusik, daß man nichts darüber verlangen kann; gleichwohl findet es sich, daß selbige nichts mehr als die bloße Begleitung einer noch schönern Arie ist, die von einer solchen Stimme gesungen wird, die, vermittelst ihres zugleich starken und angenehmen Tons, die Instrumente durchdringet, und mit einer Anmuth über selbige hervorraget, die sich nicht beschreiben läßt. Man muß sie hören.

29. Es sind Kählen und Töne einer Nachtigall; Athem, worinn man sich verliert, und Luft zu schöpfen vergißt; unendlich lange Athem, vermittelst welchen sie Passagen von, wer weiß wie vielen Tacten, ausführen, und diese Passagen annoch wiederhohlen. Sie machen unmäßig lange Haltungen, welchen sie am Ende, mit einem nachtigallmäßigen Gurgeln, annoch eben so lange Triller anhängen.

30. Eine solche anmuthige Nachtigallstimme kann in dem Munde eines Sängers, der einen Verliebten vorstellet, nicht anders als entzückend seyn. Nichts ist rührender als der mit so zarten und leydenschaftsvollen Tönen gebildete Ausdruck seiner Schmerzen, und die Italiäner haben in diesem Stück einen großen Vorzug vor den Verliebten auf unsrer Bühne, deren grobe und männliche Stimme in der That nicht die geschickteste ist, dem Frauenzimmer Artigkeiten vorzusagen. Da die Stimmen der Italiäner überdieses so stark als angenehm sind: so kann man alles, was auf ihren Theatern gesungen wird, aufs deutlichste vernehmen, anstatt daß die Hälfte von dem Gesange der Franzosen verlohren geht, man müßte ihnen denn sehr nahe stehen, oder errathen können. Es sind insgemein kleine Frauenzimmer ohne Lunge, ohne Kraft und Athem, die in Frankreich den Sopran singen, da hingegen in Italien diese Partie allezeit von starken Mannspersonen besetzt wird, deren feste und wohlklingende Stimme sich auch in den geraumesten Oertern mit solcher Deutlichkeit hören lässet, daß der Zuhörer, er stehe wo er wolle, keine Sylbe davon verlieret.

31. Allein der größte Vortheil, welchen die Italiäner, vermittelst ihrer Castratenstimmen, vor den Franzosen voraus haben, bestehet darinnen, daß diese Stimmen dreyßig bis vierzig Jahre lang dauern, anstatt daß die Stimmen unsers Frauenzimmers kaum bis ins zehnte oder zwölfte Jahr ihre Stärke und Schönheit behalten. Hiedurch geschicht es, daß eine Sängerin kaum zur Bühne formirt ist, wenn sie schon ihre Stimme verlieret; und daß man ihren Platz mit einer neuen Person besetzen muß, der es wenigstens an der Action

fehlet,

fehlet, wenn sie auch eine gute Stimme hat, und welche deshalb erst an die fünf bis sechs Jahre geübt werden muß, ehe sie nur eine mittelmäßig ansehnliche Rolle zu übernehmen, geschickt ist. Es ist in Frankreich schon viel, wenn unter dreyßig bis vierzig theatralischen Sängern und Sängerinnen etwann fünf bis sechs gute Stimmen sind. In Italien hingegen sind sie beynahe einander gleich, und man nimmt selten mittelmäßige Stimmen an, weil man nach Belieben wählen kann.

32. Was die Sänger betrifft, so kann man sie entweder als Musiker betrachten, die ihre Partie zu singen haben, oder als Schauspieler, die agiren müssen. Man mag die Italiäner ansehen, von welcher Seite man wolle, so sind sie in beyden den Franzosen überlegen.

33. In unsern Opern trifft man bald einen oder andern wurmstichigen Schauspieler an, der entweder falsch, oder nicht nach dem Tacte singet; bald eine ohnmächtige Sängerin, die den Ton nicht treffen kann, und die man damit entschuldigt, daß sie des Theaters noch nicht gewohnt ist; und wiederum eine andere, die gar keine Stimme hat; der man aber aus der Ursache nachsieht, weil sie sonst eine artige Person, und wohl gemacht ist. Das geschicht in keiner italiänischen Oper, wo keine Stimme vorhanden ist, die nicht wenigstens erträglich wäre. Alle Sänger und Sängerinnen haben ihre Partie so vollkommen inne, daß sie, auch mit Stimmen von mittelmäßiger Schönheit, vermittelst der Ausführung ihrer Passagen, die Zuhörer außer sich selbst setzen. Denn man versteht nirgends so gut die Musik als in Italien, und man darf sich darüber nicht wundern, indem die Italiäner aus selbiger ein solches Studium machen, wie wir aus dem Lesen. Sie haben Schulen, wo die Kinder hingehen, um im Singen unterrichtet zu werden, so wie sie in Frankreich zum Lesen und Schreiben angehalten werden. Dieses geschicht bereits in den zartesten Jahren, und sie wenden wenigstens neun bis zehn Jahre darauf; wodurch die Leute daselbst mit eben der Festigkeit und Gewißheit singen lernen, als bey uns gelesen wird. Die Italiäner singen sogar Sachen, die sie niemahls von der Welt gesehen haben, ohne Anstoß vom Blatte weg, so wie bey uns jemand in einem Buche lieset, das er sein Tage nicht gesehen hat. Die Italiäner studiren die Musik nur ein einzigmahl; aber sie studiren sie in der größten Vollkommenheit. Die Franzosen treiben die Musik so, so, aber sie sind auch gezwungen, sie Lebenslang zu treiben. Denn bey jedem neuen Stücke, das in Frankreich zum Vorschein kömmt, gehet es an ein ewiges Studiren, um es geschickt auszuführen; man muß eine Oper, ehe man sich damit kan hören lassen, unzähligemahl probiren. Der eine fängt zu frühe, der andere zu spät an. Dieser singt falsch, jener nicht nach dem Tact. Der Componist schreyt sich heischer, und tactirt sich müde; er

macht hunderterley Grimassen, und hat doch Mühe genug, seinen Zweck zu erreichen. Die Italiäner gegentheils sind so gewitzt in der Musik, und, so zu reden, so unfehlbar, daß eine ganze Oper mit der größten Pünktlichkeit von ihnen gespielet wird, ohne daß jemand den Tact dazu schlägt, noch sich um den Componisten des Stückes bekümmert. Mit dieser Pünktlichkeit verbinden sie alle Annehmlichkeiten, deren nur eine Arie fähig ist. Sie machen hundert Arten von Passagen, und alles dieses spielend und ohne Zwang. Sie machen, vermittelst ihrer Kählen gewisse so feine Echos, daß man davon bezaubert wird. Von allem diesen wissen die Franzosen nichts.

Ich habe die Ehre zu seyn rc. **Philalet.**

Schreiben an die Gesellschaft.

Meine Herren,

Ihre kritischen Briefe über die Tonkunst gefallen mir sehr wohl. Vielleicht ist Ihnen mein Beyfall um desto weniger gleichgültig, wenn ich mir die Freyheit nehme, Ihnen zu sagen, daß ich ein Musikus von Profeßion bin, und der seiner Geschicklichkeit etwas mehr zutrauet, als eine Geige stimmen zu können.

Ich bin ein Mensch von etlichen vierzig Jahren, und spiele verschiedene Instrumente, besonders aber die Geige, die Flöte und den Basson, und ganz Hammonia hält mich, ohne Ruhm zu melden, für einen geschickten Mann. Dieses Lob aber habe ich vornehmlich einem gewissen Violinsolo zu danken, welches ich vor einiger Zeit in einem öffentlichen Concert vom Blat spielte, und dadurch aller Anwesenden Aufmerksamkeit auf mich zog. Denn ohngeachtet das Solo an sich sehr schwer, und mir ganz und gar unbekannt war: so wußte ich doch bey der Wiederholung einer jeden Clausul so viel Auszierungen aus dem Stegereif anzubringen, daß es der größte Componist nicht besser würde zu Papier gethan haben. Die Zuhörer geriethen in Entzückung; ein Bravo folgte auf das andre, und ich selbst war vor Vergnügen dergestalt außer mir, daß ich nach geendigtem Solo meine Violine aus Zerstreuung in einen Violoncellkasten steckte. Doch, ich würde noch mehr brillirt haben, wenn ich das Solo hätte vorher ein wenig studiren können. Denn ich hatte mir eben den vorigen Tag eine Cadenz gemacht, die gewiß keine der schlechtesten ist. Ich habe sie so eingerichtet, daß sie sich eben so gut zu einem Adagio als Allegro schicket. Alle Arten von Manieren, einfache und Doppeltriller, Vorschläge und Rückschläge, Mordenten und Schneller, und alles, was hieher gehöret, ist darinn angebracht. An Modulationen fehlet es ihr auch nicht; denn ohngeachtet der Hauptton F dur ist: so habe ich doch das E dur so künstlich anzubringen gewußt, daß man denken sollte, sie gienge aus dem A dur. Nichts destoweniger aber endiget sie sich, vermöge eines unvermutheten Inganno, in F dur. Ich gedenke diese Universalcadenz an unserm nächstkommenden Uebungstage entweder in einem grauischen oder bendaischen Violinconcert anzubringen. Denn ich muß Ihnen sagen, meine Herren,

daß

daß ich mit einigen Freunden mich wöchentlich einmal bey einem reichen Ebräer, der aus Spanien hieselbst hergeflüchtet ist, zu versammlen pflege, um uns gemeinschaftlich in unsrer Kunst zu üben. Mein Herr Gevatter Melophilus und ich sind die Hauptpersonen dieser Gesellschaft. Ich spiele insgemein die erste Violin, und stehe folglich oben an. Auf meinen ersten Strich, oder prémier coup d'Archet, wie die Franzosen sagen, sind aller Augen gerichtet. Ob ich gleich von Person nicht klein bin: so pflege ich dennoch beym Anfang eines jeden Stücks auf einen Schemel zu treten, damit man mich noch besser sehe. Wenn keine Damen zugegen sind, so spiele ich meistentheils im Brusttuch, um desto kennbarer zu seyn. Die Ripienstimmen trage ich mehrentheils so vor, als es die Noten mit sich bringen; bey einem langsamen Stück aber, oder bey einer Fuge von langen Noten suche ich zuweilen durch einige Manieren und kleine Noten, das Tempo etwas feuriger zu machen, damit auch die Violine wenigstens einigermaßen brillire.

Die zweyte Violin spielt mein Herr Gevatter. Er versteht sie gut zu streichen; nur in Ansehung der Manieren sind wir nicht einerley Meynung; denn er macht fast gar keine, es sey denn, daß er den Contraviolon spiele. Wir können uns auch selten über die Cadenzen vergleichen, wenn wir ein Doppelconcert oder Trio zusammen ausführen. Ich mache die meinigen ex tempore; allein das waget er nicht gern, sondern bleibet lieber bey solchen, die er vorher aufgesetzet hat. Uebrigens ist er ein ganz guter Mann, und ich würde mich noch mehr mit ihm abgeben, wann er nicht so gelehrt thäte. Er will alles demonstriren, und sagt oft mit vielen Worten sehr wenig. Sunt verba prætereaque nihil. Die übrigen, die in unserm Concert mitspielen, geben sich nur mit Ripienstimmen ab. Folglich brauche ich ihrer nicht zu erwehnen. Wir kommen alle Sonntag Abend von 9. bis 11. Uhr zusammen; denn in der Woche haben wir wegen unserer vielen Informationen nicht Zeit dazu.

Sehen Sie, meine Herren, dieses betraf unser Concert. Doch, ich muß noch einmal auf mich zurück kommen, um Ihnen etwas von meiner Geschicklichkeit auf der Flöte und dem Basson zu sagen.

Nächst der Geige, als meinem Hauptinstrument, blase ich die Flöte ziemlich gut; ich würde sie aber noch besser blasen, wenn ich den Zungenstoß in meiner Gewalt hätte. Ein Trio spiele ich zur Noth aus dem Stegereif; nur gar zu hoch muß es nicht gehen, denn ich habe mich an die tiefen Töne gewöhnet. Und wenn in meiner Stimme Pausen vorkommen, so weiß ich den Baß so geschickt mitzublasen, daß man meine Flöte schon oft für einen Basson gehalten hat.

Ich komme auf den Basson. Dieses Instrument blase ich schon seit meinem achten Jahre. Machen Sie also selbst den Schluß auf meine Geschicklichkeit. Nur so viel muß ich im Vorbeygehen sagen, daß ich einen Murkybaß gar unvergleichlich herausbringen, und mit kleinen Vorschlägen auszieren kann.

Hier haben Sie also, meine Herren, einen Entwurf von meiner musikalischen Geschicklichkeit. Doch ehe ich meinen Brief schließe, habe ich mich bey Ihnen erkundigen wollen, ob es wohl nöthig wäre, daß ich die Regeln der Harmonie erlernete. Ein paar gute Freunde haben mich ausdrücklich zu überreden gesucht, daß ich solche wissen müßte, um willkührliche Auszierungen und Veränderungen zu machen. Ein andrer aber, der das Ding nicht weniger zu verstehen glaubt, hält die Wissenschaft der Harmonie für überflüßig zu dieser Sache, und schimpft nicht allein auf diejenigen, die das Gegentheil behaupten, sondern auch auf diejenigen musikalischen Scribenten, die sich alle Augenblicke mit den Regeln der Harmonie abgeben. Er behauptet, daß man von nichts an-

dern,

derm, als vom Geschmack und von der Melodie schreiben müsse. Ich habe längst gewünscht, daß er es thun möchte, und uns besonders die Kunst lehrte, ein Stück bey jeder Wiederholung mit neuen Formeln zu verändern und auszuzieren, ohne die Regeln der Harmonie dabey nöthig zu haben. Vielleicht geschieht es noch. Ich bin mit vieler Achtung,

meine Herren, Ihr
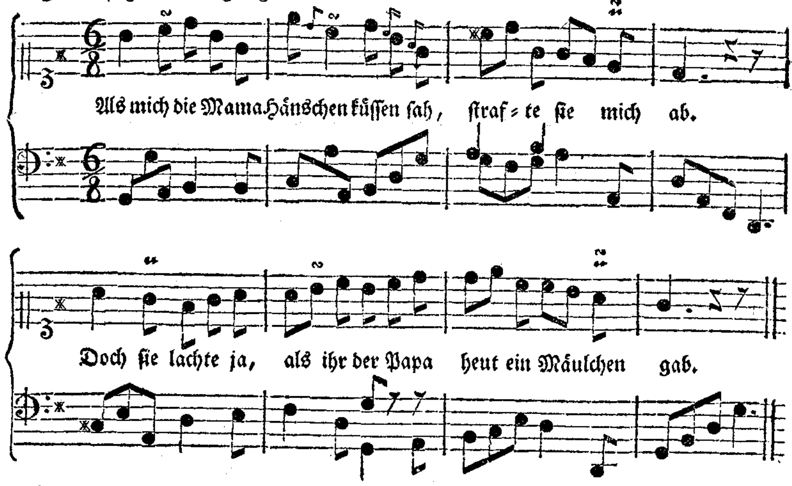
Hamburg,
den 1. September 1759.

ergebenster Diener
Cacarmonios.

Das Kind

vom Herrn von Hagedorn, componirt vom Herrn A. von Z.

In mäßiger Bewegung.



Als mich die Mama
Hänschen küssen sah,
Strafte sie mich ab.
Doch sie lachte ja,
Als ihr der Papa
Heut ein Mäulchen gab.

Warum lehrt sie mich?
Mädchen! machs, wie ich;
Sieh, wie andre sind.
Nun ich solches thu,
Schmählt sie noch dazu.
Ach ich armes Kind!

Schwestern! sagt mirs fein:
Ist mir, weil ich klein,
Noch kein Kuß vergönnt?
Seht! ich wachse schon
Seit des Nachbars Sohn
Mich sein Schätzchen nennt.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XVI. Brief

an den

Herrn Johann Heinrich Rolle,

Musikdirector in Magdeburg.

Berlin den 6. October 1759.

Mein Herr,

Ich würde es mir nimmer vergeben, wenn ich nicht einmahl die Gelegenheit ergreiffen sollte, auch Ihnen meine Hochachtung öffentlich zu bezeugen, nachdem ich Ihr vortrefliches Talent längst in der Stille geschätzet und verehret habe. Ich thue solches hiemit, indem ich Ihnen den folgenden Aufsatz übergebe, womit ich endlich, den Musen sey Dank! den ersten Theil meiner Lehre von der Rhytmik schließe.

ζ) (*) Der vermittelst der Zusammensetzung aus dem Dreyviertheil entstehende Sechsviertheiltact ist auf keine Weise mit dem aus dem Zweyzweytheil entstehenden Sechsviertheiltact zu vermischen. Jener hat zween gute Tacttheile, und ist also an zween Oertern einer männlichen Cäsur fähig; dieser aber hat nur Einen guten Tacttheil, und erlaubet also diese Cäsur nur an einem einzigen Orte. Mit dem aus dem $\frac{3}{8}$ vermittelst der Zusammensetzung entstehenden $\frac{6}{8}$ ist es eben so beschaffen, in Vergleichung mit dem aus dem $\frac{2}{4}$ entstehenden $\frac{6}{8}$ Tact. Die Application auf einen aus $\frac{3}{2}$ zusammengesetzten $\frac{6}{2}$ Tact, in Vergleichung mit einem aus $\frac{2}{1}$ entstehenden $\frac{6}{2}$ Tact wäre leicht zu machen, wenn diese beyde Gattungen von $\frac{6}{2}$ nicht eben so ungebräuchlich wären, als der $\frac{2}{1}$ selbst. Um die aus der Zusammensetzung zwoer ungeraden Tactarten entspringenden $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ von denen aus einer geraden Tactart entstehenden $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacten, zu unterscheiden, nenne ich die erstern **uneigentliche** oder **falsche**, diese letztern aber **eigentliche** oder **wahre** $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacte. Es wäre aber gut, daß die falschen abgeschaffet würden. Man würde vieler Confusion dadurch entgehen.

η) Da der $\frac{12}{4}$ aus dem eigentlichen $\frac{6}{4}$, und der $\frac{12}{8}$ aus dem eigentlichen $\frac{6}{8}$ herkömmt: so geschicht es daher, daß sowohl im $\frac{12}{4}$ als $\frac{12}{8}$ Tact der erste und dritte Tacttheil gut, der zweyte und vierte aber schlimm sind. Ein aus dem uneigentlichen $\frac{6}{8}$ entstehender $\frac{12}{8}$ würde alle vier Tacttheile gut haben, weil er aus vier zusammengeschriebnen Dreyachttheiltacten bestehen würde. So verwerflich aber diese Schreibart allhier ist, so verwerflich ist sie bey allen übrigen kleinern uneigentlichen Tactarten.

§. 19.

(*) Man sehe den dreyzehnten und vierzehnten Brief.

§. 19. Nicht zufrieden mit den aus der Proportione äquali und dupla entspringenden Tactarten, haben sowohl in den alten, als neuern Zeiten einige müßige Köpfe versucht, noch zwo Proportionen hinzuzufügen, nämlich die **sesquialteram**, oder **hemiolische** 3 : 2, und die **sesquitertiam** oder **epitritische** 4 : 3, und aus der erstern die Tactarten $\frac{5}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$; aus der letztern aber die Tactarten $\frac{7}{1}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$, herauszubringen. Allein was kömmt heraus? Sehr wenig gutes. Alle diese vermeinte neue Tactarten sind nichts anders, als eine Vermischung des schon bekannten geraden und ungeraden Tacts, indem in dem hemiolischen, z E. in dem $\frac{5}{4}$, der Drey- und Zweyviertheiltact, oder umgekehrt; in dem epitritischen aber, z. E. im $\frac{7}{4}$ der Vier- und Dreyviertheiltact, oder umgekehrt, beständig einander abwechseln; und wie nimmt das Gehör diese beständige Abwechselung an? Mit dem äußersten Verdruß und Widerwillen. Sollte nicht in unsern Zeiten, wo man mehr als jemahls etwas Neues alle Tage hervorzubringen bemüht ist, sich jemand etwann finden, der diese kauderwelsche Tactarten wieder herzustellen, sich die Mühe gäbe? Möchte doch alles Neue, wornach die Künstler itzo so sehr streben, etwas wirklich Neues, und nicht bloß aufgewärmtes, aber zugleich was Schönes, was Nachahmungswürdiges, seyn! Wie indessen öfters die allerschlechteste Sache zur Erfindung einer guten Sache Gelegenheit gegeben hat: so ist solches auch allhier geschehen, indem die, in der geraden und reinen Tactart gewöhnliche und sogenannte **Triolen** von den **Hemiolen**, oder der hemiolischen Proportion des $\frac{3}{4}$ Tacts, ihren Ursprung genommen haben. Wer die Natur der Triolen mit mehrern Zahlen nachzuahmen, und Figuren von fünf, sieben, neun, eilf oder dreyzehn Noten zu versuchen, den Einfall hätte, der würde **Quintolen**, **Septemolen**, **Novemolen**, **Undecimolen**, und **Terzdecimolen** finden. Aber so wie eine **Sexole** nichts anders, als eine zusammengesetzte Triole ist: so besteht die Quintole aus nichts anderm, als einer Triole und zwoen Noten in Proportione äquali; die Septemole besteht aus einer Triole und vier Noten in gleicher Proportion; die Novemole aus drey Triolen; die Undecimole aus drey Triolen und zwoen Noten in Proportione äquali; und die Terzdecimole aus drey Triolen und vier Noten in gleicher Proportion. Wer in diesen Figuren auf **olen** alle Noten in gleichem Zeitmaaße sich getrauet herauszubringen, der getraut sich zu viel, und muß nicht daran gedenken, daß sogar in den Triolen die drey Noten ihrer innern Quantität nach verschieden sind, und daß, so wie im ungeraden Tact, die Proportio dupla dabey Statt findet. Sich davon zu überzeugen, darf man nur einen Dactylum gegen eine Triole singen, und auf eine ähnliche gehörige Art die Quintolen und Septemolen probiren.

§. 20. Ich muß noch einer gewissen Künsteley der Alten gedenken, welche sie eine **Tactinversion** hießen, und deren sie sich, nach einer vorhergegangnen unge-

ungeraden oder vermischten Tactart, um eine nachfolgende gerade reine Tactart zu bezeichnen, zu bedienen pflegten. Sie bestand darinnen, daß sie die beyden Zahlen, womit die vorhergehende Tactart vorgestellet war, umkehrten, und z. E. $\frac{3}{4}$ in $\frac{4}{3}$ Tact verwandelten. Die Bedeutung ist, daß der mit $\frac{4}{3}$ bezeichnete Tact aus vier Drittheilen des vorhergehenden Dreyviertheiltacts bestehen soll. Da ein Drittheil des $\frac{3}{4}$ eine Viertheilnote enthält: so soll der nachfolgende mit $\frac{4}{3}$ bezeichnete Tact also vier Viertheile enthalten. Die Application auf die übrigen Tactarten ist leichte zu machen, z. E. wenn $\frac{3}{2}$ in $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{8}$ in $\frac{8}{3}$, $\frac{6}{4}$ in $\frac{4}{6}$, $\frac{6}{8}$ in $\frac{8}{6}$, $\frac{9}{8}$ in $\frac{8}{9}$, und $\frac{12}{8}$ in $\frac{8}{12}$ u. s. w. verkehret wird. Doch man ließ es bey dieser Künsteley nicht bewenden, sondern nahm wohl gar die Vorstellung der nachfolgenden Tactart aus den Gliedern und noch kleinern Eintheilungen des vorhergehenden ungeraden Tacts her. Dergestalt würde z. E. der $\frac{3}{4}$ in $\frac{8}{6}$ verwandelt. Der Verstand ist dieser, daß der mit $\frac{8}{6}$ bezeichnete Tact acht Sechstheile aus dem vorigen Dreyviertheiltact, d. i. acht Achttheile, oder vier Viertheile enthalten soll. Die Application ist leicht weiter zu machen, wenn der $\frac{3}{4}$ in $\frac{16}{12}$ verwandelt wird; und gleiche Bewandtniß hat es, wenn der $\frac{3}{2}$ in $\frac{4}{6}$ oder $\frac{8}{12}$; der $\frac{3}{8}$ in $\frac{16}{6}$ oder $\frac{32}{12}$; der $\frac{6}{4}$ in $\frac{8}{12}$ oder $\frac{16}{24}$; der $\frac{6}{8}$ in $\frac{16}{12}$ oder $\frac{32}{24}$; der $\frac{9}{8}$ in $\frac{16}{18}$ oder $\frac{32}{36}$; und der $\frac{12}{8}$ in $\frac{16}{24}$ oder $\frac{32}{48}$ verwandelt wird. Wie künstlich war dieß ehemals, und wie mochte sich derjenige freuen, der etwann jemanden mit seiner Vorzeichnung fangen konnte! Aber studirte man etwann die Musik, um rechnen zu lernen?

§. 21. Hier folget zuletzt eine Stammtafel der erklärten Tactarten in gerader und ungerader Bewegung.

I) **Aus der Proportione äquali** entstehet

1) der **Zweyzweytheiltact**, welcher
   - α) entweder zusammengesetzt ($\frac{4}{2}$)
   - β) oder vermischt wird ($\frac{6}{4}$). Aus dem $\frac{6}{4}$ entstehet vermittelst der Zusammensetzung der $\frac{12}{4}$.

2) der **Zweyviertheiltact**, welcher
   - α) entweder durch $\frac{4}{4}$ zusammengesetzt,
   - β) oder durch $\frac{6}{8}$ vermischt wird. Aus dem $\frac{6}{8}$ entsteht vermittelst der Zusammensetzung der $\frac{12}{8}$.

II) **Aus der Proportione inäquali** entsteht

1) der **Dreyzweytheiltact**, welcher durch $\frac{9}{4}$ vermischt werden kann.
2) der **Dreyviertheiltact**, welcher durch $\frac{9}{8}$ vermischt werden kann.
3) der **Dreyachttheiltact**, von welchem die Vermischung mit $\frac{9}{16}$ nicht gebräuchlich ist.

§. 22. In Ansehung der **Schweigezeichen** oder **Pausen**, so werden selbige in **grössere** und **kleinere** eingetheilet. Die kleinern haben allezeit ihren bestimmten Wehrt; die grössern nicht.

Die grössern Pausen sind:

1) Die Pause von acht Runden.
2) Die Pause von vier Runden.
3) Die Pause von zwo Runden.
4) Die Pause von einer Runde.

Die kleinern Pausen sind:

5) Die Pause von einer Weissen.
6) Die Viertheilpause.
7) Die Achttheilpause.
8) Die Sechzehntheilpause.
9) Die Zweyunddreyssigtheilpause,

Um mit den Pausen gehörig und verständlich umzugehen, muss man erwägen, 1) ob ganze Tacte von einem, zween, dreyen, vier und mehrern Tacten pausiret werden sollen. 2) Ob nur gewisse Theile, Glieder oder Noten aus einem einzigen Tacte zu pausiren sind.

§. 23. Wenn **ganze Tacte** von einem, zween, dreyen und mehrern Tacten **pausiret werden sollen**: so wird die Anzahl dieser zu pausirenden ganzen Tacte vermittelst der grössern Pausen dergestalt angezeiget, dass

α) die Pause von acht Runden acht Tacte,
β) die von vier Runden vier Tacte,
γ) die von zwo Runden zween Tacte, und
δ) die von einer Runde einen ganzen Tact anzeigt.

Dieses geschicht in allen Tactarten, geraden und ungeraden, einfachen und zusammengesetzten, reinen und vermischten, ausgenommen 1) im **Vierzweytheil**- 2) im **Sechszweytheil**- und 3) im **Zwölfviertheiltact**, in welchen ein ganzer Tact mit der Pause von zwo Runden; zween Tacte mit der Pause von vier Runden, vier Tacte mit der Pause von acht Runden, oder einer wiederhohlten Pause von vier Runden; fünf Tacte entweder mit der Pause von acht und zwo Runden, oder mit der wiederhohlten Pause von vier Runden, und einer von zwoen, u. s. w. bezeichnet werden. Der Herr **von Broßard**, der in seinem *Dictionaire de Musique* in Absicht **auf den Zwölfviertheil** das Gegentheil lehret, und zu einem Tacte nicht mehr als die Pause von einer Runden; zu zween die Pause von zwo Runden, u. s. w. nimmt, irret sich mit allen denen, die eben dieser Meynung sind, weil der $\frac{12}{4}$ aus dem $\frac{4}{2}$ oder dem zusammengesetzten Sechsviertheil entsteht, so wie der $\frac{6}{4}$ aus dem $\frac{2}{2}$; und wenn in dem Vierzweytheil zur Vorstellung eines ganzen Tacts eine Pause von zwo Runden, u. s. w. erfordert wird: so gehört solche aus eben dem Grunde in den Zwölfviertheiltact. Uebrigens dürfte heutiges Tages wohl wenig hierüber gestritten werden, weil man den $\frac{12}{4}$ so selten als den $\frac{6}{2}$ gebraucht, indem man mit $\frac{12}{8}$ und $\frac{6}{4}$ eben das, was jene thun, ausrichten kann.

§. 24. **Wenn nur gewisse Theile, Glieder oder Noten aus einem Tacte zu pausiren sind:** so muß in allen Tactarten, geraden oder ungeraden, reinen und vermischten, einfachen und zusammengesetzten, **die Geltung der Pausen der Geltung der zu pausirenden Tacttheile, Glieder, oder Tactnoten, ähnlich gemacht werden.** Wer nach diesem Grundsatze verfährt, wird niemahls den Ausführer irre machen, und so oft die Gewohnheit diesem Grundsatze entgegen ist, so oft ist selbige falsch, und wenn solche auch durch geschriebne Lehrsätze, und durch das Ansehen einiger alten Practiker behauptet werden wollte. Aus dem festgestellten Grundsatze fließet übrigens folgendes:

1) Daß alle halbe Tactpausen bezeichnet werden müssen

Im **Vierzweytheil** mit der Pause von einer Runden;
Im **Vierviertheil** und **Zweyzweytheil** mit der Pause von einer Weißen;
Im **Zwölfviertheil** mit zwoen Pausen von einer Weißen, deren jede eine Viertheilpause hinter sich hat, so wie im **Zwölfachttheil** mit zwo punctirten Viertheilpausen.
Im **Sechszweytheil** mit der Pause von einer Runden und einer Weißen; und im **Sechsviertheil** mit der Pause von einer Weißen, und der Viertheilpause, so wie im **Sechsachttheil** mit einer punctirten Viertheilpause.
Im **Zweyviertheil** mit einer Viertheilpause.

Anmerkung. Nach Art der Alten wird zur Bezeichnung eines halben Tacts im Sechsviertheiltact die Pause von einer Weißen allein, und im Zwölfviertheiltact die Pause von einer Runden allein gebraucht. Hieraus würde per analogiam folgen, daß im Sechsachttheiltact der halbe Tact mit einer schlechten Viertheilpause allein, und im Zwölfachttheiltact der halbe Tact mit der alleinigen Pause von einer Weißen vorgestellet werden müßte. So ungebräuchlich und unrecht solches in den beyden letztern Arten, dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$, seyn würde: so schlecht und unrichtig ist die besagte Vorstellung der Alten in dem $\frac{6}{4}$ und $\frac{12}{4}$. Da der Sechsviertheiltact aus dem Zweyzweytheiltact entsteht, wenn den beyden Weißen Noten ein Punkt hinzu gefüget wird: so ist die Ursache leicht einzusehen, warum ein halber Tact mit einer Weissen und Viertheilpause vorgestellet werden müsse; und die Application ist leicht weiter zu machen.

2) Daß ein Drittheil vom Tact bezeichnet werden müsse

Im **Dreyzweytheil** mit der Tactpause von einer Weißen.
Im **Neunviertheil** mit der Tactpause von einer Weißen, und einer Viertheilpause.
Im **Dreyviertheil** mit der Viertheilpause.
Im **Neunachttheil** mit einer punktirten Viertheilpause.
Im **Dreyachttheil** mit der Achttheilpause.
Im **Neunsechzehntheil** mit einer punktirten Achttheilpause.
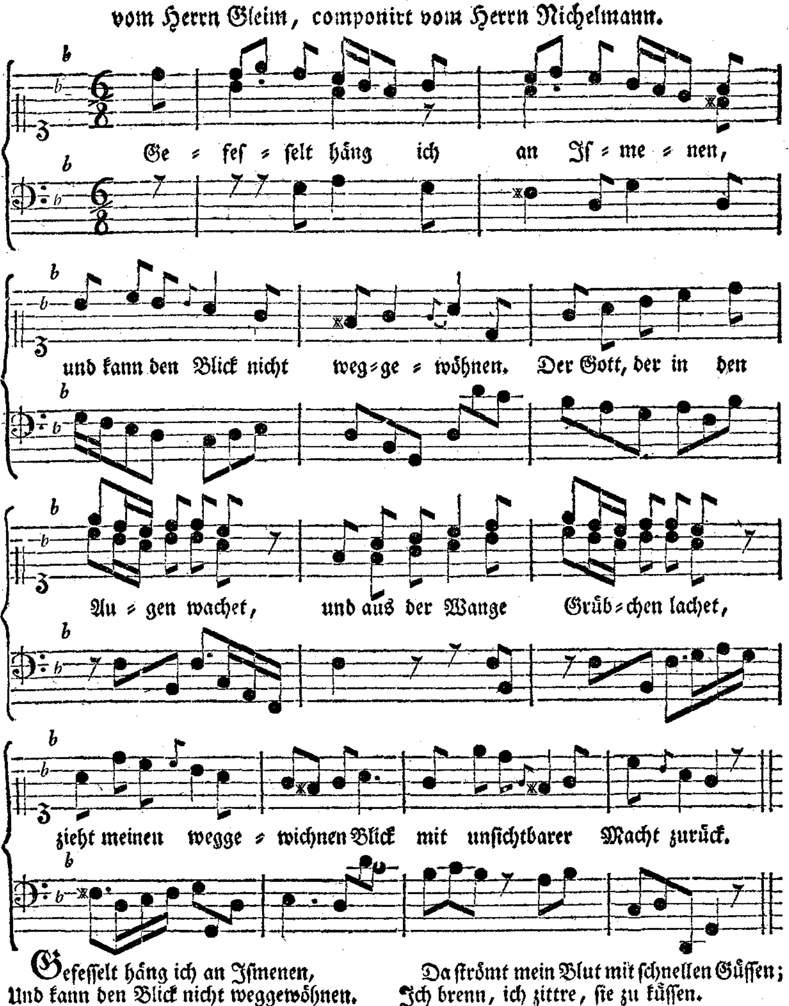
§. 25. **Was man zur Vorstellung der Tactglieder und Tactnoten für Pausen nehmen müsse**, ist leicht aus dem vorhergehenden und dem im §. 24. festgestellten Generalprincipio zu beurtheilen.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Amisallos.

Scherzlied

vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn Nichelmann.



Gefesselt häng ich an Ismenen,
Und kann den Blick nicht weggewöhnen.
Der Gott, der in den Augen wachet,
Und aus der Wange Grübchen lachet,
Zieht meinen weggewichnen Blick
Mit unsichtbarer Macht zurück.

Da strömt mein Blut mit schnellen Güssen;
Ich brenn, ich zittre, sie zu küssen.
Die Glut erstirbt in meinen Blicken,
Und Ungeduld will mich ersticken,
Daß ich so lange sehnsuchtsvoll
Sie sehn und nicht umarmen soll.



Kritische Briefe
über die
Tonkunst,
mit kleinen
Clavierstücken und Singoden
begleitet,
von
einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Erster Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1759.



XVII. Brief

an die

Gesellschaft.

Berlin den 13. October 1759.

Meine Herren,

Ein gewisser Autor redet von den Betrachtungen des Herrn Klopstocks über die Allgegenwart Gottes, welche im nordischen Aufseher vorkommen, und saget von der Versart dieser Betrachtungen: sie wäre weiter nichts als eine künstliche Prosa, in alle kleine Theile ihrer Perioden aufgelöset, deren jeden man als einen einzeln Vers eines besondern Sylbenmaßes betrachten könnte.

"Sollte es wohl nicht rathsam seyn, fähret er fort, zur musikalischen Com-"position bestimmte Gedichte in diesem prosaischen Sylbenmaße abzufassen? "Sie wissen ja, wie wenig es dem Musikus überhaupt hilft, daß der Dichter "ein wohlklingendes Metrum gewehlet, und alle Schwürigkeiten desselben sorg-"fältig und glücklich überwunden hat. Oft ist es ihm so gar hinderlich, und er "muß, um zu seinem Zweck zu gelangen, die Harmonie wieder zerstören, die "dem Dichter so unsägliche Mühe gemacht hat. Da also der prosodische "Wohlklang entweder von dem musikalischen verschlungen wird, oder wohl gar " durch die Collision leidet, und Wohlklang zu seyn aufhöret: wäre es nicht "besser, daß der Dichter überhaupt für den Musikus in gar keinem Sylbenmaße "schriebe, und eine Arbeit gänzlich unterließe, die ihm doch dieser niemahls "danket? — —

Ich bin nicht blos seit heute dieser Meynung; und alle Musici hätten sie schon längst ebenfals haben, und dadurch guten Dichtern die Arbeit für sie erleichtern sollen. Die geschicktesten unter ihnen bringen am liebsten italiänische Worte in Musik. Es ist aber bekannt, daß die Italiäner in ihren Versen zwar die Sylben zehlen, aber kein eigentliches Sylbenmaß haben; und in den besten

Arien muß der Componist oft die Worte ganz anders behandeln, als die Länge und Kürze der Sylben mit sich bringet, wenn sie scandirt werden. Wir wollen z. E. die erste Arie aus des Metastasio bekannten Oper nehmen, die den Titel führet: la clemenza di Tito:

Deh, se piacer mi vuoi,
Lascia i sospetti tuoi:
Non mi stancar con questo
Molesto — dubitar.
Chi ciecamente crede,
Impegna a serbar fede:
Chi sempre inganni aspetta,
Alletta — ad ingannar.

Diese Arie soll in jambischen Versen abgefaßt seyn; es ist aber offenbar, daß in der ersten und in der zweyten Zeile die Sylben Deh, und Las lang müssen ausgesprochen werden, ohngeachtet sie beym scandiren nur kurz sind. Ein empfindlicher Componist wird sich vielleicht auch in der dritten und in der vierten Zeile auf den kurzen Sylben stan — und mo — etwas aufhalten.

Den Nachdruck der folgenden aus eben der Oper genommenen Arie, würden die Zuhörer nicht fühlen, und es würde den Regeln der Declamation nicht genüget werden, wenn der Componist in der zweyten und in der dritten Zeile die Sylben l'u — und tut — kurz singen ließe.

Del piu sublime soglio
L'unico frutto è questo:
Tutto è tormento il resto,
E tutto è servitù.

Die hier noch folgende Arie, auch aus der genannten Oper, bestätiget solches nicht minder, und zeiget zugleich, daß die Italiäner den Deutschen schon in einer andern Sache mit gutem Exempel vorgegangen sind. Nämlich, es hat diesen jemand gerathen, Versarten von gemischten Sylbenfüßen zu Singgedichten zu gebrauchen:

˘ ¯ ˘ ¯ ¯ ˘ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯ ¯ ˘
Amo te solo, te solo amai;
˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯ ˘
Tu fosti il primo, tu pur sarai
˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯
Lultimo oggetto, che adorerò.
Quando è innocente, divien si forte
Che con noi vive sino alla morte
Quel primo affetto che si provò.

Wel-

Welcher Componist wird diese Worte nicht folgendermaßen declamiren lassen:

Amo te solo, te solo amai;
Tu fosti il primo, tu pur sarai
L'ultimo oggetto che adorero.

Der erwähnte Autor saget weiter, die Betrachtungen des Herrn Klopstocks wären nicht sowohl Betrachtungen, als vielmehr des Dichters ausgedrückte **Empfindungen** über das große Object der Allgegenwart GOttes. Möchten doch einige Musiker versuchen, ob sie nicht auch des musikalischen Ausdrucks fähig sind: und zwar des vernachläßigten Sylbenmaaßes ungeachtet. Möchten sie doch versuchen, ob diese schöne, prächtige Tiraden, sie nicht so angenehm unterhalten werden, daß sie des Dichters Begeisterung mit ihm werden theilen können. Vielleicht flößen sie ihnen gar eine größere musikalische Begeisterung ein, als geschehen würde, wenn der Dichter nach einem schönen Sylbenmaße mehr getrachtet, und darüber vielleicht die rechte Sprache der Empfindung aus den Augen gelassen hätte. Ich will die Stellen davon hersetzen, die auch der Autor anführet:

Als du mit dem Tode gerungen;
Mit dem Tode;
Heftiger gebetet hattest;
Als dein Schweis und dein Blut
Auf die Erde geronnen war:
In der ernsten Stunde
Thatest du jene große Wahrheit kund,
Die Wahrheit seyn wird,
So lange die Hülle der ewigen Seele
Staub ist.
Du standest, und sprachest
Zu den Schlafenden:
Willig ist eure Seele;
Allein das Fleisch ist schwach.

Dieser Endlichkeit Looß
Diese Schwere der Erden,
Fühlt auch meine Seele,
Wenn sie zu GOtt, zu GOtt!
Zu dem Unendlichen!
Sich erheben will.

Anbetend, Vater, sink ich in Staub und fleh!
Vernimm mein Flehn, die Stimme des Endlichen!
Mit Feuer taufe meine Seele,
Daß sie zu dir sich, zu dir, erhebe!

Allgegenwärtig, Vater, umgiebst du mich! — —
Steh hier, Betrachtung still, und forsche
Diesen Gedanken der Wonne nach! — —

Hier ist noch eine Stelle:

Ich hebe meine Augen auf, und sehe,
Und siehe, der HErr ist überall!
Erde, aus deren Staube
Der erste der Menschen geschaffen ward,
Auf der ich mein erstes Leben lebe!
In der ich verwesen,
Aus der ich auferstehen werde!
GOtt, GOtt würdigt auch dich,
Dir gegenwärtig zu seyn!

Mit heiligem Schauer
Brech ich die Blum ab!
GOtt machte sie!
GOtt ist, wo die Blum ist;

Mit heiligem Schauer
Fühl ich das Wehn;
Hier ist das Rauschen der Lüfte!
Er hieß sie wehen uud rauschen,
Der Ewige!
Wo sie wehen, und rauschen,
Ist der Ewige!

Freu dich deines Todes, o Leib!
Wo du verwesen wirst,
Wird der Ewige seyn!

Freu dich deines Todes, o Leib!
In den Tiefen der Schöpfung,
In den Höhen der Schöpfung,
Werden deine Trümmern verwehn!
Auch dort, Verwester, Verstäubter,
Wird er seyn, der Ewige!

Die Höhen werden sich bücken!
Die Tiefen sich bücken!
Wenn der Allgegenwärtige nun
Wieder aus Staube
Unsterbliche schaft!

Halleluja dem Schaffenden!
Dem Tödtenden Halleluja!
Halleluja dem Schaffenden!

Es scheint aber um so gewisser zu seyn, daß ein Musikus, um zu seinem Zweck zu gelangen, oft die Harmonie des Dichters wieder zerstören muß, als sich dieses, selbst bey **geredeter** Declamation eines Gedichtes, zuweilen schon zuträgt. Und ein Singstück ist nichts anders, als eine noch feyerlichere Declamation, ob selbige gleich durch Mittel aufgestützet wird, die aus der Musik hergenommen sind, in so fern man sie als eine besondere Kunst betrachtet. Man nehme z. E. folgende zwo Strophen aus einem Gedicht auf den Tod eines Freundes:

Vielleicht — — noch ehe du dein Glücke wirst gewohnen,
Noch ehe du es durchempfunden hast,
Flieht einer von uns nach in die verklärten Zonen,
Für dich ein alter Freund, und dort ein neuer Gast.
Wen wird = = verborgener Rath! die neue Reise treffen,
Aus unsrer jetzt noch frischen Schaar?
O Freunde, laßt euch nicht von süsser Hoffnung äffen!
Zum Wachsam seyn verbarg GOtt die Gefahr.

Komm ihm, wer er auch sey, verklärter Geist, entgegen,
Bis an das Thor der bessern Welt,
Und führ ihn schnell, auf dir dann schon bekannten Wegen,
Hin, wo die Huld Gerichte hält.
Wo um der Weisheit Thron der Freundschaft Urbild schwebt,
Im seraphinschen Glanze schwebt,
Verknüpf uns einst ein Band, ein Band von ihr gewebt,
Zur ewgen Dauer fest gewebt!

Sollen diese Verse rührend recitiret werden, so wird der Declamator an vielen Orten die Scansion so wenig beobachten, daß er, um zu seinem Zwecke zu gelangen, das Sylbenmaß oft wieder zu zerstören scheinen wird. Das Stillhalten hinter den Worten: **Vielleicht** — — und **wenn wird** — — macht aus den zwo Zeilen gleichsam vier Zeilen, worüber die Schönheit verlohren gehet, daß in jeder Zeile die angenommene Zahl der Sylben seyn soll. Ein gleiches Zerreissen des Verses, wird durch die Ausrufungen: **verborgener Rath!** und: **o Freunde**, verursachet. Nach den Regeln der Declamation, darf man sich auf dem Worte: **von**, in der dritten Zeile der ersten Strophe, nicht aufhalten, ohngeachtet es der Dichter lang gebrauchet hat. Gegentheils muß man es in etwas auf dem Worte: **uns, thun**, ohngeachtet es eine kurze Sylbe ist. Der Declamator muß überall viele der langen Sylben gar viel länger als die andere lange, und viele der kurzen Sylben, gar viel kürzer als die andere kurze Sylben aussprechen, und dadurch der Versart so sehr nachhelfen, daß sie schon darüber allein verlohren zu gehen scheinet. Bey der Declamation der ersten Zeile in der letzten Strophe, wird vollends das Sylbenmaß

gar nicht gehöret. Denn sie muß nothwendig so declamirt werden: **Komm ihm — — wer er auch sey, — — verklärter Geist, — entgegen.** In der vierten Zeile müssen die Worte: **Hin, wo die Huld,** als ein Choriambus, und gar nicht, als zween Jamben declamirt werden. Der prosodische Wohlklang leidet also schon durch die Collision mit der **Declamation** gar viel, und hört oft auf, Wohlklang zu seyn. Wenn er aber von dem **musikalischen** Wohlklange zuweilen verschlungen wird, so ist es kein Wunder; weil unstreitig ist, daß die poetischen Sylbenfüße nur ein kleiner Theil von den musikalischen Rhythmis sind. Ueberdem kann die Musik durch ihrer Töne weit größere Höhe und Tiefe, als selbige bey der Declamation statt hat, und durch die Begleitung der Instrumente, noch gar viel ausrichten, wenn man auch von der verschiedenen Bewegung der Töne abstrahiren wollte; weil der Declamator sich ihrer auch bedienen kann.

Bey dieser Gelegenheit fält mir der Unterscheid zwischen langen und längern, kurzen und kürzern Sylben ein. Dieser Unterscheid ist nicht meine Erfindung, sondern sie hat dem größten Singcomponisten ihren Ursprung zu danken. Er ist sonderlich bey **deutschen** Wörtern von großem Nutzen. Muß man nicht folgende Wörter so scandiren, wie die darüber stehende Zeichen andeuten? GOtt gefällig, gedankenlose, Nachforschen, leichtgläubig, Empfindungen, Regungen, allgemein, Glückseeligkeit, unveränderlich; Mitleiden, Vortreflichkeit, unterwürfig, allgegenwärtig, Unbedachtsamkeit, schwärmerische Verzückungen, unbescheidene Gemüthsart, sternzahlreich, u. s. w. Ja die Wörter, ehrfurchtvoll und verehrungsvoll, müssen manchmahl so: = — ᴗ, und ᴗ = ᴗ ᴗ; und ein andermahl so: — ᴗ = und ᴗ — ᴗ = declamiret werden.

Man sage nicht, daß dergleichen Wörter in Versen nicht vorkommen. Aus den simpeln jambischen, trochäischen und dactylischen Versarten müssen die meisten wohl wegbleiben. Allein in Versarten von gemischten Sylbenfüßen lassen sie sich gar wohl anbringen. Und warum sollten wir unsere Sprache nicht mit dem Vorzuge bereichern, daß sie, gleich der griechischen und englischen, der zusammengesetzten Wörter fähig würde, welche die Kürze und den Nachdruck so sehr befördern, z. E. der **rastlosfliegende** Donner, der **dreyzackführende** GOtt,

ein

ein schnellhinwandelndes Volk, nüchternnachdenkend, ausgezeichnet gut, tief ans Herz arbeitend ꝛc.

Zwar werden auch selbst im gemeinen Leben viele Wörter anders ausgesprochen, als sie nach ihrer Herleitung solten ausgesprochen werden, z. E. man sollte nicht: Ueberwindung, sondern Ueberwindung; nicht Auseinandersetzung, sondern Auseinandersetzung, sagen, u. s. w. Eben so sagt man: das Kind wird mit dem Bade ausgeschüttet, und: vor wie nach; und man sollte sagen: das Kind wird mit dem Bade ausgeschüttet, und: nach wie vor ꝛc. Allein mit der Zeit wird auch diesen Mängeln abgeholfen werden. Geschickte Redner sagen nicht mehr, wie vor dem: Lebendig, oder lebendig, sondern lebendig; nicht mehr: elende, sondern elende. Und der Musikus hat, wie schon gedacht, überflüßige Mittel, jede Sylbe proportionirlich zu erheben und fallen zu lassen.

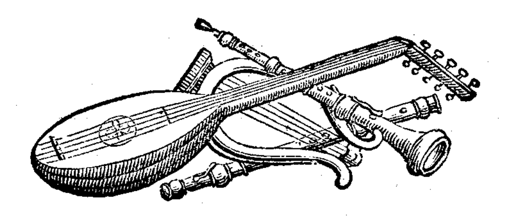
Ich bitte mir die Erlaubniß aus, zuweilen noch etwas einschicken zu dürfen, und habe die Ehre zu seyn

Meine Herren,

Dero

ergebenster
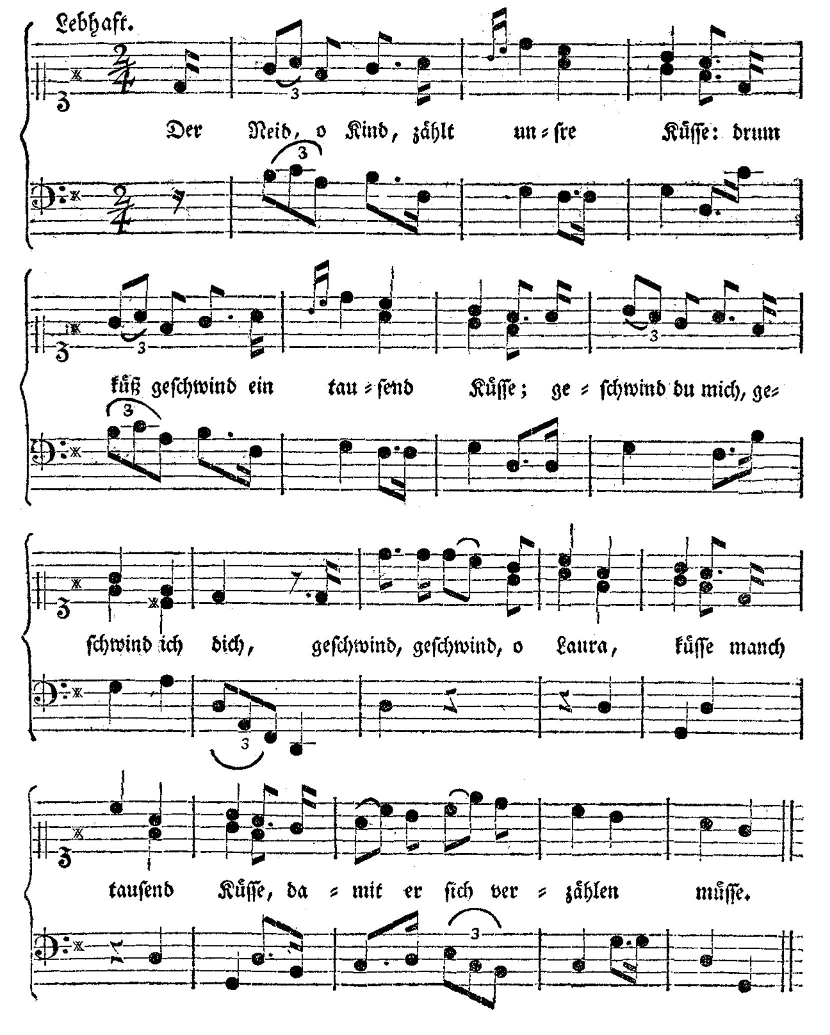
Anonymus.



Der

Der Neid,

vom Herrn Leßing, componirt vom Herrn Nichelmann.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XVIII. Brief

an den

Herrn Friedrich Wilhelm Riedt,

Königl. Preußischen Kammermusikus.

Berlin den 20. October 1759.



Mein Herr,

Ich habe es beständig gesagt, daß Herr **Sorge** kein Freund der guten Ordnung ist, und mein Sagen trifft auch richtig zu. Er sollte zuerst den **vierten Brief** dieser Wochenschrift widerlegen, und er fängt von dem **achten** an. Doch ich will ihm diese Nachläßigkeit wegen des witzigen Einfalls zu gute halten, daß er diese Widerlegung nicht in seinem Nahmen entworfen, sondern den Stadtorganisten Alithophilus für den Hoforganisten hat auftreten lassen. Er entwischet dadurch der Verantwortung dieser Schrift, und honny soit qui mal y pense. Vielleicht wird inskünftige der Hoforganist wiederum den Stadtorganisten vertheidigen. Sorgius Sorgium &c. Beyde sind von gleichem Alter, von gleicher Einsicht, von gleicher Denkungsart. = = Der Herr Hoforganist hat ein **Vorgemach** rc. geschrieben; der Herr Stadtorganiste auch. Einer machte dem andern ein Compliment über seine Arbeit, und beyde wurden stolz und lächerlich. Jener hatte die Veranlassung zu seinem System dem Herrn **Rameau** zu danken, und machte es wie der Esel, der aus Dankbarkeit seine Mutter stieß; dieser auch. Jener schrieb den **Heinichen**, **Matthesson**, **Walthern** und **Werkmeistern** aus; dieser auch. Beyde plünderten das **Telemannische** Intervallensystem. = = Der Herr Hoforganist hätte sich an seinem Raube begnügen, und daraus eine vernünftige Anweisung verfertigen sollen. Dieses war ihm nicht möglich. Er setzte hinzu; änderte nach Belieben; verstand nicht den Herrn Telemann. = = Er brachte eine verkehrte Geburt zur Welt.

Nichts destoweniger sah sich der Herr Sorge für den allgemeinen Lehrer Germaniens an. Er ward stutzig, als er sah, daß sein Lehrgebäude von der Harmonie nicht überall Beyfall fand, und ein neuerer Schriftsteller, der Herr **Marpurg**, durch die Hervorbringung eines dritten, von dem Rameauischen und Sorgischen unterschiednen, Systems, das seinige nicht für gültig zu erkennen schien. Er ließ den Herrn Marpurg von verschiednen Oertern her bedrohen, ihn mit nächstem vom Parnasse herunter zu werfen. Sowohl der Herr Hoforganist als der Verfasser des Handbuchs rc. hatten beyde genungsamen Platz

auf dem Parnaß. Dieser hatte seine Stimmen, und jener vielleicht die seinigen. Aber Herr Sorge wollte sie alle haben. So machts der Charletan. = = Indessen verachtete der Auctor des Handbuchs rc. die lobensteinische Prahlerey mit kaltem Blute. Ein anderer würde den öffentlichen Angriff des Herrn Hof- und Stadtorganisten nicht erwartet haben, sondern solchem Schnarcher sogleich mit einer papiernen Abfertigung zuvorgekommen seyn. Herr Marpurg machte demselben bey jeder Gelegenheit, da er von ihm zu reden hatte, ein unverdientes höfliches Compliment. Er suchte sogar, bey mehr als einer Gelegenheit, den Herr Sorge gegen verschiedne berühmte Tonkünstler hieselbst, die über die verwirrte Lehrart in dem Vorgemache rc. und über verschiedne Sätze in selbigem, so wie über alle übrige theoretische und praktische Schriften von ihm, spotteten, so viel als möglich zu retten.

Der Auctor des Vorgemachs konnte nicht ermangeln, von der Aufführung des Herrn Marpurgs gegen ihn überall Kundschaft einzuziehen. Je höflicher der letztere war, desto kecker wurde der erstere. Der Herr Marpurg erhielte von unterschiednen Oertern her Briefe, worinnen ihm von dem unglimpflichen Betragen des Herrn Sorge Nachricht gegeben ward. Vermuthlich sahe dieser letztere das Stillschweigen des andern als eine Wirkung der Furcht vor ihm an. Er wiederhohlte seine Drohungen, und schimpfte in verschiednen Briefen an diesen oder jenen seiner Correspondenten auf den Verfasser des Handbuchs. Das Schimpfen ist einer gewissen Art von Leuten so eigen, daß sie nicht einmahl wissen, daß sie schimpfen, ja daß sie mehr als unbescheiden, ja unverschämt und pöbelhaft schimpfen. Mittlerweile gab der Herr Marpurg seine **Anfangsgründe der theoretischen Musik heraus**, und dieses Buch war es, welches den Herrn Sorge völlig in den Harnisch brachte, und warum? Herr Sorge fieng an, zu bemerken, daß seine Rationalrechnung weniger Abgang fand, als vorher, so wie solches sich schon zuvor mit seinem Vorgemache zugetragen hatte. Es kamen ihm, leyder! alle Jahre **etliche dreyßig Gulden** weniger ein, und dreyßig Gulden waren in seinen Augen schon ein genugsam wichtiger Gegenstand, um sich deswegen herumzuschlagen. Was vermag das leydige Interesse nicht! Herr Marpurg that dem Herrn Sorge den Vorschlag, eine Abhandlung von der Fuge, und dem doppelten Contrapunkt, oder eine Anleitung zum Clavierspielen, u. s. w. zu schreiben. Er stellte ihm vor, daß er, der Herr Sorge, sich dadurch genugsam schadlos halten könnte, und daß weder die Spenerische noch Langische Buchhandlung allhier in Berlin ihm deswegen einen Proceß an den Hals werfen würde, weil zur Zeit noch kein Monopolium in der Republik der Musen Statt fände; daß es manchem Liebhaber angenehm seyn dürfte, über einerley Materie zween, drey oder mehr Anführer zu haben, und daß wer nicht Lust und Vermögen hätte, sich alle Scribenten auf einmahl davon anzuschaffen, sich denjenigen erwehlen könnte, den er, seinen Einsichten nach, am bequemsten für sich fände.

Allein man predigte tauben Ohren. Die dreyßig Gulden kamen alle Augenblicke aufs Tapet. Nicht die Liebe zur Wahrheit; das Interesse war es, warum dem Herrn Alitophilus der Beyfall der marpurgischen Schriften gefährlich vorkam. Er brach endlich los, und zwar in seinem Feldzuge wider den Herrn **Fritz**; und als er sah, daß der unschuldige Zerstörer seines Interesse noch nicht Lust hatte, auf seine Pfeile acht zu haben: so ließ er endlich in Deutschland ein Circularschreiben an seine Correspondenten herumgehen, worinnen er ein unter der Feder habendes Werk wider den Verfasser des Hand-

Handbuchs rc. auf Pränumeration ausbot. Dieses Schreiben gab Gelegenheit zu dem vierten Briefe dieser Blätter, und die Bekanntmachung des sorgischen Vorhabens in den Spenerischen Zeitungen veranlaßte die bekannte gedruckte Ankündigung des Herrn Sorge, die ich in den achten Brief dieser Blätter mit einigen Anmerkungen habe einrücken lassen.

Da haben Sie, mein Herr, eine kurze Idee von der Gelegenheit zu demjenigen Streite, der einen Theil des musikalischen Publici anitzo so ernsthaft beschäftigt, und worüber gewiß der andre lacht. Sie sehen, wer **der Urheber des Streits** ist, und können urtheilen, ob man befugt sey, es dem Herrn Marpurg zu verdenken, wenn dieser etwann seinem unruhigen Gegner die Spitze zu bieten, suchen sollte. Lesen Sie itzo das in die Seele des Herrn Sorge abgefaßte Sendschreiben des Herrn Alitophilus an den Herrn **Hofmann** in Breslau, und vergleichen gewisse darinnen befindliche Ausdrücke mit denen aus meinen Anmerkungen rc. in dem achten Briefe, worüber zu Lobenstein so heftig geklaget wird.

Wenn, nach dem witzvollen Ausdruck des Herrn Alitophilus, derjenige kein Christ, oder ein Ehrenabschneider ist, der Herrn Sorgens Lehrgebäude von der Harmonie verwirft, und Wolfens Logik für besser hält, als Christian Weisens seine: was ist denn derjenige, der, in der groben Höckersprache, den Herrn **Mattheson** für eine Katze, Zahlenhändler, Blendmacher, u. s. w. schilt, den Herrn **Schröter** zu einem Ignoranten machet, und den Herrn **Fritz** wegen einer in den sittsamsten Ausdrücken geschehnen vernünftigen Erinnerung von einigen Zeilen, in einer, in der schmutzigsten Plumpensprache abgefaßten Charteke von vier Bogen, herumhohlet? Ich will den Ausspruch nicht thun, und es sollte mir Leyd seyn, dem Herrn Sorge seine Schimpfwörter dreyfach zurückzugeben. Er ist nicht der Mann, der Schande und Ehre auszutheilen, im Stande ist, und wenn er auch ein drey und achzigjähriger Organist wäre. Es hat übrigens nur von ihm abgehangen, in Ruhe und Friede zu leben. Man hat ihm lange genug den Frieden angebothen. Will er sich etwann durch die Vorstellung seiner acht und dreyßigjährigen Dienste das Mitleyd der Welt erbetteln? Sein geliebtester Freund Alitophilus will ja bemerken, daß seinem Gegner **bange wird, sich mit dem Herrn Hoforganisten in Streit eingelassen zu haben.** Ein Mann, der zum voraus seines Sieges gewiß ist, ein Prahler, ein unruhiger, zanksüchtiger Kopf, der keinen Menschen in Ruhe lassen kann, und sich wundert, daß man ihn vor das Tribunal der Wahrheit fordert, verdienet kein Mitleyd.

Hier ist das Schreiben des Herrn Alitophilus, das weiter keine Anmerkungen verdienet. Ich theile es Ihnen mit, mein Herr, so wie es in Lobenstein gedruckt ist, ohne das geringste Wort daran zu ändern. Sie sind unpartheyisch in der Sache des Herrn Marpurg und Sorge; Sie sind ein gründlicher Musikgelehrter; lesen Sie; urtheilen Sie. Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Neologos.

Schreiben an den Herrn Johann Georg Hofmann, berühmten Ober-Organisten an der Hauptkirche zu Marien Magdalenen in Breßlau. Lobenstein den 20 August 1759.

Hochedler rc.

Hochzuehrender Herr!

Ew. HochEdl. haben ein gedrucktes Schreiben, den 11 August 1759. datirt, von Berlin erhalten, worinnen mein geliebtester Freund, der Herr Hoforganist allhier, wegen seiner Anzeige, sein Compendium Harmonicum betreffend, auf eine sehr unbescheidene Art, angetastet wird. Die Verfasser desselben nennen sich, wie Sie wissen, **Neologos** und **Hypographus**, und beyde sind vermuthlich der Herr **Marpurg**, oder blasen doch alle drey in ein Horn.

Der Herr **Neologos** verkündiget Ihnen auf eine hochtrabende Art, daß er die Musiker in der Gegend um Breßlau in den Stand setzen wolle, von dem **rameauischen** Harmoniesystem, und von denen daraus entstandenen Lehrgebäuden der Herren **Marpurg** und **Sorge** mit mehrer Gewißheit zu reden. Er wirft sich also zu einem Musiklehrer in Schlesien auf, und zu einem Richter zwischen denen bereits genannten Schriftstellern **Rameau**, **Sorge** und **Marpurg**. Daß er gewohnt sey, berühmter und wohlverdienter Leute Ehre und Ruhm abzuschneiden, siehet man auch daraus, daß er dem zu seiner Zeit vortreflichen Schulmanne **Christian Weisen** eines anhänget. Er sagt, es sey nicht weniger rühmlich, anderer Personen Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, als selbst Verdienst und Einsicht haben.

Man wird aber bald sehen, wie weit sich seine Gerechtigkeit und Einsicht erstrecket. Ist der wohl ein gerechter Richter, der diejenigen, welche nicht alles, was Mr. Rameau von der Harmonie geschrieben, sogleich ungeprüft annehmen wollen, für Narren schilt, wie der sich allein weise dünkende **Neologos** thut? Welche Verwegenheit! welche Großthuerey! So machts kein vernünftiger Mensch, geschweige ein Christ.

Ich will nun auf das rameauische System kommen, welches unser **Neologos** vielleicht nun zum dritten mahl wieder aufwärmt. Da findet man nun, daß der Herr Hoforganist **Sorge** mit dem Herrn **Rameau** in denen fünf ersten Punkten und Sätzen vollkommen einstimmig ist, ohnerachtet er sein **Vorgemach** geschrieben, ohne des Herrn **Rameau** Traité &c. gesehen zu haben. Beyder Vorsatz war die Septime zum Ursprung der übrigen Dissonanzen zu machen. So lange sie nun mit der Umkehrung der Haupt- und Septimenaccorde, da die Septimen sich auf einen Hauptaccord gründen, zu thun haben, sind sie einstimmig.

Wenn aber der Herr Hoforganist den Ursprung der Quarte, welche Herr **Rameau** und seine Jünger Undecime nennen, und der None, nebst deren Gebrauch, lehret, so gehet er von dem Herrn **Rameau** ab, ist aber deutlich und faßlich in seiner Lehrart. Denn da er nur bey der Versetzung der Septimensätze blieb, und nebst der am obern Ende gebundenen und auflösenden Septime auch eine am untern Ende gebundene und gebräuchliche Septime, deren Oberstimmen einen harmonischen Dreyklang unter sich ausmachen, z. E.

z. E. d e g c, annahm, so hatte er nicht nöthig, auf die unnatürliche Unterschiebung der Terzen unter die Septimenaccorde zu verfallen, und der Musikstudirende büsset auch bey seiner Lehrart nichts ein, sondern lernet alle harmonische Sätze bald kennen und gebrauchen, wie solches Ihnen sehr wohl bekannt ist.

Nun kömmt es darauf an, ob diese Unterschiebung so natürlich sey, als die Umkehrung der Septimensätze, und Herr **Sorge** wird in seinem **kurzen Begriffe der Lehre von der Harmonie** ein mehrers davon handeln, und den wahren Ursprung der dissonirenden Quart und Sext, wie auch der None ꝛc. zur Ueberzeugung darthun. Er wird einige Stellen in seinem **Vorgemach** nicht eigensinnig verfechten, sondern bloß allein der Wahrheit und der Ordnung der Natur folgen. Er wird beweisen, daß die Rameauische und vom Herrn Marpurg aufgewärmte Supposition eben so unnatürlich sey, als wenn ein Gärtner einen Baum pflanzen, den Gipfel unten, und die Wurzel oben stellen wolte. So viel für den Herrn **Neologos**.

Nun tritt Meister **Hypographus** auf, und zwar als ein Erzspötter, und macht einige Anmerkungen über die von Herrn **Sorgen** ausgegebene Nachricht von seinem Compendio harmonico. Die Anmerkungen a b c halten nichts in sich, das einer Widerlegung werth wäre. Die Note unter d soll einen Auszug eines Briefes an den Herrn M. enthalten, dessen Verfasser auch ein übereiltes Urtheil von der Rechtfertigung des Herrn M. fället.

Er irret sich aber aufs höchste, wenn er zweifelt, ob der Herr S. sein Vorgemach ohne Hülfe des . . . . Intervallensystems (wir wissen schon, wen er meynet) und seine Rationalrechnung ohne den Herrn Breitfeld geschrieben. An dem ersten hat kein Mensch in der Welt das geringste beygetragen, ausgenommen einige Exempel von der größesten Septime, kleinesten Secund und grösten Prime, deren Ort bald anzeigen werde, und in dem andern ist ebenfalls getreulich angezeiget, was dem Herrn Breitfeld zugehöret.

Man bedauret die Leute, daß sie so mißgünstig sind. Der sel. Herr **Bach** in Leipzig stund auch in den Gedanken, der Herr Capellmeister **Telemann** hätte das **Vorgemach** verfertiget, und Herr Hoforganist **Sorge** hätte nur seinen Namen darzu hergegeben.

In Wahrheit eine große Ehre für den Herrn Hoforganisten **Sorgen**, daß ein solcher hochberühmter Mann seine Arbeit für telemannische gehalten hat. Dieser verfällt in gleichen Irrthum. Man bittet ihn behutsam zu gehen, damit er sich nicht allzu bloß stelle, und seine Partheylichkeit und Mißgunst verrathe. Er will in dem dritten Theile des **Vorgemachs** Tab. XXII. fig. 17. 18. 19. etliche wichtige Fehler gefunden haben, und dem Herrn Sorgen auf den Ermel heften, da doch diese drey Exempel nebst den dreyzehn folgenden laut §. 2. Cap. XXII. vom Herrn Capellmeister **Telemann**, und sonsten keine Note oder Buchstabe im ganzen Buche, berühren. Denn so heißts ja im angezeigten §. "Ich will die Arten (von der größesten Septime) wie sie mir von Herrn "Capellmeister **Telemann** mitgetheilet worden sind, ohne etwas daran zu ändern, bey"fügen." Sehen Sie, mein Herr Organist, so unbillig ist dieser Correspondente, den Herr M. einen Stern der ersten Größe am musikalischen Horizont (dieser Ausdruck muß ihm gefallen haben) nennet. Die übrigen Verunglimpfungen verachtet und verlachet man.

Die Anmerkung sub e beschimpfet ihren Verfasser am allermeisten. Es heißt: Wenn es erlaubt ist nach dem bekannt gemachten kleinen Versuche aus dem **kurzen Begriffe**

griffe zu urtheilen, so kan man wohl (er ist doch noch zweifelhaft, denn sonst könnte das **wohl** weg bleiben) nicht viel gescheutes hoffen. Geduld, Geduld, Herr **Hypograph!** nicht so vorurtheilig! gescheute Leute merken sonst, daß ihm bange wird, sich mit dem Herrn Hoforganisten in Streit eingelassen zu haben.

Er hat, um sich deutlicher zu machen, die kleine Septime z. E. g f in dem Verhalte genommen, wie ihn die Natur auf der Trompete giebt, nämlich 4:7, weil doch auch die natürlich reinen der Temperatur unterworfen sind. Er weiß aber gar zu wohl, daß die Septime in diesem Verhalte etwas zu klein ist. Der Schwachheit des Herrn **Hypographs** zu gefallen, soll weder die 7 noch die 11 mehr ohne Bruchzahl erscheinen; sondern g f soll im Verhalt $4:7\frac{1}{5}$, d f in $9:10\frac{2}{3}$, und d fs in $9:11\frac{1}{4}$ auftreten. Nun wollen wir sehen, ob der Herr Hoforganist denen Unwissenden einen blauen Dunst vor die Augen mache? ob er Grillen und Irrthümer aushecke, und damit die deutsche Welt hintergehe, oder vielmehr Herr **Rameau** und sein Jünger **Marpurg.**

Ich will um der Kürze willen nur den sogenannten Undecimenaccord auf der Finalchorde in der Tonart C dur vor mich nehmen, solchen in seinen Verhältnissen darstellen, und hernach untersuchen 1.) ob es nur ein Accord oder Harmonie, oder eine Vermischung **zweer** Accorde oder Harmonien sey; und 2.) will ich zeigen, daß weder der darinnen enthaltene Nonenaccord, noch der sogenannte Undecimenaccord von dem darinnen befindlichen Septimenaccorde abstammen, oder entspringen, und also weder die None noch Undecime (Quarte) ihren Ursprung der Septime, oder ihrem Accorde, sondern der Vermischung der Grundharmonie mit der Quintharmonie zu danken habe, und folglich das **rameauische** supponiren, unterschieben, zusammenschieben, oder wie es seine Jünger nennen wollen, zu Hervorbringung der None, Undecime und Terzdecime rc. eine Grille sey, die überaus geschickt ist, die Lehre von der Harmonie zu verwirren, schwer und undeutlich zu machen.

Der sogenannte Undecimenaccord, betrachtet als eine Vermischung der Grund- und Quintharmonie

		4 :	5 :	6 :	$7\frac{1}{5}$
4 :	5 :	6			
c	e	g	h	d	f

Ein Organist fängt sechsstimmig zu spielen an, und zwar mit der Quintharmonie; diese vermischet er mit der Grundharmonie, und löset sodann die daher entstandene Dissonanzen der 4te, 7me und 9ne in die Grundharmonie auf, also:

g	f	l	f	e
d		l	d	c
h		l	h	c
g			g	
d			e	
G			c	
87			98	
			78	
			43	

Kann ein verständiger Musiker hier sagen, c e g h d f wäre nur ein Accord? Ich sage nein, sondern es sind zween mit einander vermischte Accorde und Harmonien, nämlich die Grund- und Quintharmonie, und dieses beweiset auch die Auflösung der darinnen befindlichen dreyen Dissonanzen in die Grundharmonie. Wenn der Dissonanzen in einem Satze mehr sind, als der Consonanzen, so ist es kein Accord mehr, sondern ein Discord.

Nun

Nun muß ich auch 2.) zeigen, daß die in diesem dissonirenden Satze enthaltene drey Dissonanzen, als die 4. 7. und 9, oder nach Rameau die 7. 9. und 11. keinesweges von dem darinnen enthaltenen Septimenaccorde g h d f entspringen, und dieses wird erhellen, wenn ich diesen sechsstimmigen sogenannten Undecimenaccord, oder vielmehr diese Vermischung der Grund- und Quintharmonie in unterbrochenen verknüpften Verhältnissen darstelle:

$$4 : 5 : 6 : 7\tfrac{1}{2} : 9 : 10\tfrac{2}{3}$$

c e g h d f

Weder die None 4: 9 noch die Undecime 4: $10\frac{2}{3}$ so gleich ist 3: 8, erkennen allhier die Septime 6: $10\frac{2}{3}$ für ihre Mutter; denn die Grundtöne von beyden, c und e sind älter, grösser, länger, dicker, und machen langsamere Bebungen in der Luft als der Grundton des nachstehenden Septimenaccords. Mein, Meister **Hypograph**! wie kan denn der Sohn vom Enkel, der Vater vom Sohn, und der Grosvater vom Vater entspringen? Ist das nicht ein rechter Streich aus der verkehrten Welt?

Noch eins. Durch diese Vermischung der Grund- und Quintharmonie entstehet auch eine über sich auflösende große Septime c h, 4: $7\frac{1}{2}$ = 8: 15. Kan ich denn hier sagen, die kleine Septime 6: $10\frac{2}{3}$ ist die Mutter der großen 4: $7\frac{1}{2}$? Diesen Umstand berühret weder **Rameau**, noch seine Jünger.

Ich könnte hier schliesen; allein ich will doch noch einen Versuch thun, ob ich den Herrn **Marpurg** und seine Helfer auf den rechten Weg, den uns die gütige Natur in den Verhältnissen lehret, bringen kan. Wie stehets denn mit dem angegebenen Nonenaccorde es g h d f, in welchen Verhältnissen stehet er, und aus was für Harmonien ist er zusammengesetzt? Herr Hoforganist **Sorge** wird nimmermehr so einfältig seyn, und dem Grundtone es die Zahl 7. zueignen, sondern also wird er aussehen

$$4 : 5 : 6 : 7\tfrac{1}{5}$$

$$4 : 5$$

es g h d f.

Die Wirderhohlung des Verhalts 4: 5 zeiget an, daß der Grundton es und seine Terz g, welche auch der Grundton der vorhergehenden Quintharmonie ist, zur Grundharmonie C mol gehöre, in deren Sextenaccord der Satz aufgelöset wird, die übrigen Töne aber nebst dem g, (weil es sowohl zur Grund- als Quintharmonie zu gebrauchen) zur Quintharmonie dieser Tonart. Und also entspringet dieser Nonensatz mit der übermäßigen Quint es h nicht vom Septimenaccorde g h d f, sondern aus der Vermischung der Grundharmonie, welche sich allhier in ihrem Sextenaccorde zeigen will, mit der Quintharmonie.

- f	f	es
- d	d	c
h	h	c
g	g	-
d	es	
4*	9 8	
3	7 6	
	5*6	

Die Natur giebt so wenig zwo grosse Terzen so gleich über einander, als zwo Quinten. Wenn aber der Tonkünstler dergleichen über einander setzet: so vermischet er allemahl die vorhergegangene Harmonie mit der folgenden, und daraus entstehet alsdenn nicht nur eine None, sondern auch eine Septime und übermäßige Quinte; nicht von dem vorhergehenden, die Quintharmonie ausmachenden Septimenaccorde, oder seinen Abstammlingen, sondern vielmehr durch die Vermischung der Grundharmonie mit der die kleine Septime liebenden Quintharmonie.

Alle marpurgische Nonen- Undecimen- und Terzdecimensätze und deren Abstammlinge enthalten eine Vermischung zweyerley Harmonien, wie solches Herr Hoforganist **Sorge** in seinem **kurzen Begriffe der Lehre von der Harmonie** zur Gnüge erweisen wird. Weiß man dieses, so fällt das fürchterliche Abschneiden so vieler Intervallen hinweg, und man hat nicht nöthig, die harmonischen dissonirenden Sätze aus den verwilderten Dornbüschen des sogenannten Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords heraus zu klauben.

Man nehme nur die gebundene Quart mit ihrer Auflösung

c	1	c	h
e		d	
c		g	

Diese will Herr Marpurg eine Undecime genennet wissen, ob er sie gleich mit der 4 bezeichnet. Was hat man da nöthig, sie von dem Undecimensatze g h d f a c herzuleiten, und alsdenn zu lehren: Man müsse die None, Septime und Terz abschneiden oder hinweg thun, alsdenn bliebe ein Satz aus der Undecime und Quint bestehend übrig. Den Musikstudirenden zu Liebe will ich hier zeigen, wie es Herr Marpurg macht, wenn er lehret, woher die 43 entspringe. Ich will die Zahlen durchstreichen, deren Töne abgeschnitten werden müssen, wenn die Undecime mit der Quinte hervor gekrochen kommen soll; selbst die 7 muß getödtet werden:

11	c	c
~~9~~	a	
~~7~~	f	
5	d	d
~~3~~	h	
1	g	g

Heißt das nicht die leichtesten und bekanntesten Sätze in verwilderte Dornhecken verstecken, und hernach lehren, welche man abschneiden müsse, wenn sie sollen gefunden werden?

Heisset das nicht die Lehre von der Harmonie verwirren, schwer und undeutlich machen? Kein Unparteyischer wird es leugnen.

Sehen Sie, mein hochwerthester Herr Organist **Hofmann**, wird der Herr Hoforganist Sorge den Herrn Marpurg und seine Helfer nicht ad absurdum treiben? Rathen Sie ihnen doch, daß sie diesen ehrlichen Mann, der sein Amt nun bereits 38. Jahre mit Treue und Fleis, Ehre und Ruhm verwaltet hat, mit Frieden lassen. Vermahnen Sie ihn doch, daß, wenn er ja streiten wollte, so solle er sich nur des pöbelhaften Spottens und Schimpfens enthalten, und sich, wo nicht als ein Christ, zum wenigsten als ein verständiger Mensch, aufführen, damit er nicht zuletzt den Lohn der Spötter, Verleumder und Lästerer davon trage.

Ich zweifle nicht, **Ew. Hochedl.** werden Ihren Landsleuten den Unterschied zwischen dem Rameau- Marpurgischen und Sorgischen System zum Vortheil des Herrn Sorge erklären, und die Herausgabe seines neulich bekannt gemachten Werks befördern helfen. Ich aber verharre annoch unbekannter Weise mit geziemender Hochachtung und besonderer Ergebenheit

Ew. Hochedl.
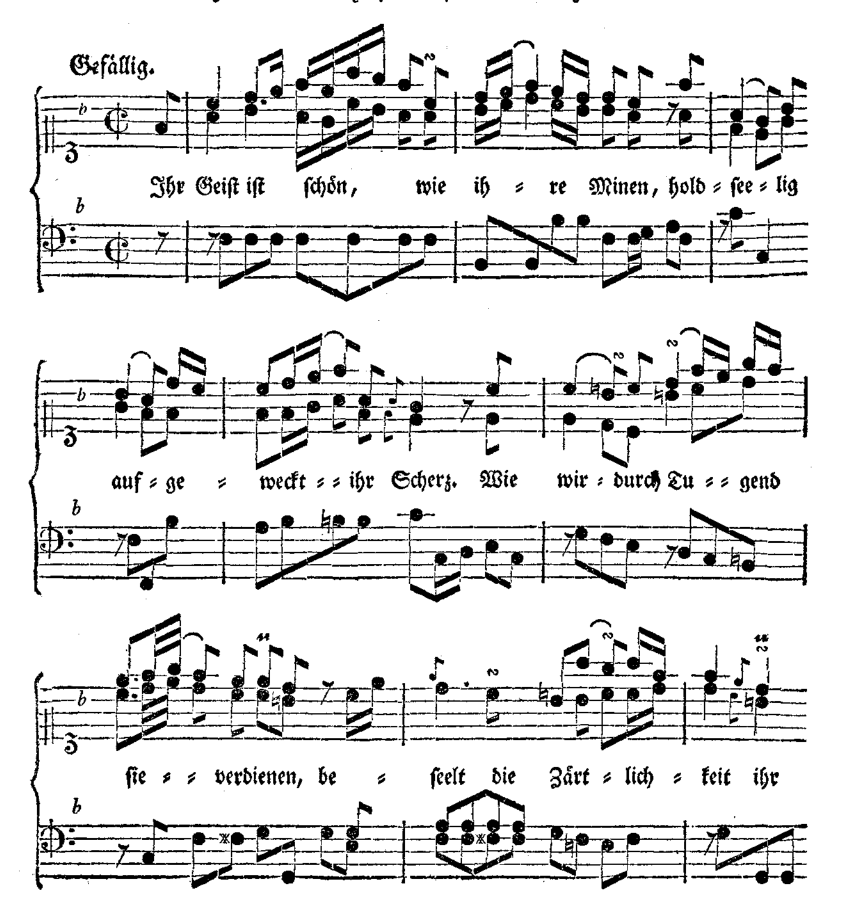
ergebenster Diener
Alithophilos.
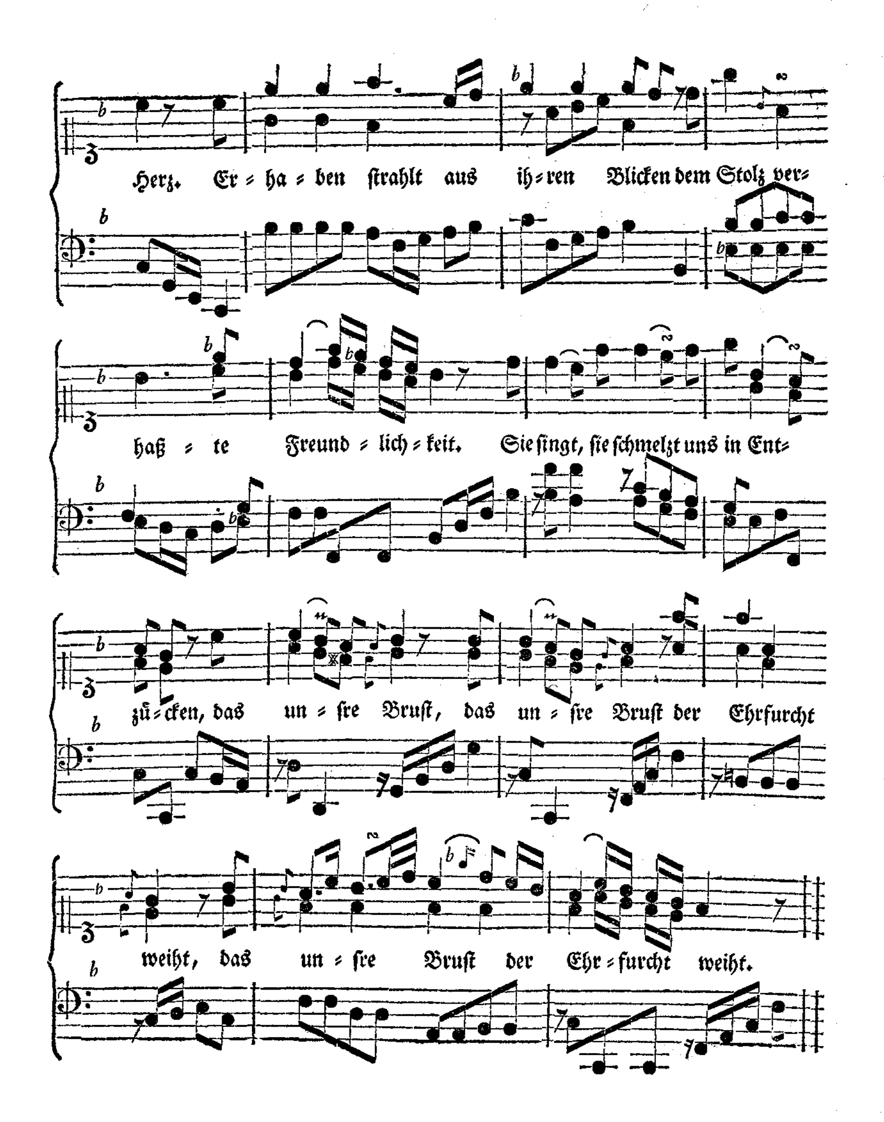
(Hieneben eine Beylage.)

Beylage zum XVIII. Brief.

Bild einer vornehmen Dame in B.

vom Herrn Lieberkühn, componirt vom Herrn Sack.




Herz. Er = ha = ben strahlt aus ih = ren Blicken dem Stolz ver=
haßte Freund = lich = keit. Sie singt, sie schmelzt uns in Ent=
zü = cken, das un = sre Brust, das un = sre Brust der Ehrfurcht
weiht, das un = sre Brust der Ehr = furcht weiht.

XIX. Brief

an das

älteste Fräulein von Perard

zu Stettin.

Berlin den 27. October 1759.

Gnädiges Fräulein,

Ich nehme mir die Freyheit, Ihnen einen Aufsatz zur Prüfung zu übergeben, der nur Ihnen, oder den Musen übergeben werden konnte. Es ist ein poetisch musikalischer Aufsatz; er betrifft die Sprache der zärtlichsten Leidenschaft, und kann diese Sprache jemanden bekannter seyn, als den angenehmen Göttinnen? Einer neuen Thalia gleich, wissen Sie nicht allein die rührenden Accente Ihrer Stimme mit den feinsten Tönen des Lieblingsinstruments der Damen zu vereinigen, sondern auch die Töne der Kunst selbst zu beurtheilen. Thun Sie einen Ausspruch. Von dem Ausspruch einer Grazie oder Muse findet kein weiter Appell Statt.

Es ist in dem siebenzehnten Stücke dieser Briefe ein Schreiben bekannt gemachet worden, worinnen gesagt wird, daß zur musikalischen Composition bestimmte Gedichte in einem freyen Sylbenmaaße, in einer gewissen Art von Prose ꝛc. abgefaßt seyn könnten. Wenn der sinnreiche Verfasser desselben diese Freyheit dem **Recitativ** zu geben vermeynet, so erlaubt er nichts neues. Denn in den Recitativen hat man sich immer nicht an eine besondere Versart gebunden. Bey den **Arien** hingegen möchte solche Freyheit wenigstens einer Einschränkung bedürfen. In denen, wo Schwermuth, trübe Tiefsinnigkeit, Niedergeschlagenheit und dergleichen herrschen; wo der Affect mit viel Imagination verbunden ist; wo er gleichsam in Betrachtungen redet, und in dergleichen Fällen mehr, mag die Freyheit wohl Statt haben können. Schwerlich aber so allgemein in Arien, in welchem sanfte und angenehme Empfindun-

gen zum Grunde liegen. Selbst die nur zum Herlesen bestimmte Oden werden alsdenn in Versarten abgefasset, wo die Zeilen in Ansehung der Sylbenzahl einander gleich sind.

Herr **Telemann** hat einige Stücke aus dem Meßias in Noten gebracht, und die Verse haben nichts weniger als eine gleiche Zahl der Sylben in den Abschnitten. Allein der Inhalt ist viel Imaginationen unterworfen, und dieß hat Herr Telemannen eine gleichmäßige Begeisterung eingeflößet, so daß man bey Anhörung dieser vortreflichen Musik in eine Tiefsinnigkeit versetzet wird, welche die Schönheit der Melodien, die ihnen aus **gleichen** Abschnitten erwächst, nicht vermisset. Um aber wieder auf das Recitativ zu kommen, dessen Zeilen so sehr ungleich seyn können, so ist mir eingefallen, daß ein Recitativ auch wohl gar in Prose seyn könnte. Können doch biblische Sprüche in Melodien gebracht werden, deren Abschnitte oft gar angenehme Verhalte mit einander haben. Ich getraue mir also, auch eine ordentliche Prose, in einem weltlichen Gedichte, zur musikalischen, jedoch nur zur recitativischen Composition, zu empfehlen.

Inzwischen ist es doch eine schöne und eine deutsche Prosa. Von der deutschen Prosa aber sagt ein sehr zuverläßiger Kunstrichter, daß wir die Freyheit hätten, sie so poetisch zu machen, als es uns beliebet. Vielleicht versucht ein zärtlicher Componist folgende Erdichtung, wie sie da ist, in Noten zu bringen. Der erwehnte Kunstrichter nennet sie "eine allerliebste, kleine Erdichtung, = = nie habe ein Dichter sein Mädchen mehr erhoben! nichts könne feiner seyn, nichts zärtlicher." Und ich will einige Anmerkungen beyfügen, wie ich ohne jemand vorzugreifen, wünschte, daß die Musik seyn möchte.

Die Grazien.

Als an einem Frühlingsabende sich die drey Grazien neben einem Walde in acidalischen Quellen belustigten, verlohr sich plötzlich Aglaja, die schönste der Grazien. Wie erschracken die Töchter der Anmuth, als sie Aglajen vermißten! Wie liefen sie durch die Bäume, und suchten und riefen a):

So ängstlich bebt auf Manethuser Saiten
Der zärtste Silberton.

Aglaja!

a) Ohne mein Erinnern verstehet es sich, daß die Worte bis hieher recitativisch zu setzen sind. Die folgenden Worte geben den schönsten Stoff zu einer rührenden Arie, deren Affect das Härmen ist. Auch darf ich hiebey der gedämpften Violinen nicht erwehnen.

Aglaja! — rief der Silberton.
Aglaja! — half der Nachhall sanft verbreiten.
Umsonst! Aglaja war entflohn b).
Ach, Pan schlich längst ihr nach! der Frevler hat sie schon!
Ach, Acidalia! blick her, von deinem Thron!
Soll sie nach langen Ewigkeiten,
Nur jetzt nicht länger uns begleiten?
Zwo Grazien sind aller Welt zum Hohn;
Und ach! die dritte hat er schon! — c)
So klagten sie. Umsonst! Aglaja war entflohn.

Nun schlichen sie an den Büschen herum, und schlugen leise an die Blätter, und flohen nach jedem Schlage furchtsam zurück d).

Denn stellten sie sich gleich, den Räuber auszuspähn,
So zitterten sie doch für Furcht, ihn nur zu sehn.

Endlich kamen sie an ein Rosengebüsche, das meine Chloe versteckte, — und mich e). Chloe saß vor mir, ich hinter Chloen.

b) Bis hieher gehet gleichsam der erste Theil der Arie, und es möchte nicht übel seyn, auf die gewöhnliche Art mit einer Cadenz in der Quinte oder Terz, und mit der andern im Grundtone abzusetzen. Doch muß die letzte Zeile: Umsonst = = immer recitativisch gesungen werden. Die folgenden Worte bis zum Worte: **schon**, enthalten eine Art von Betrachtung, können aber doch noch arienmäßig gesetzt werden. Allein der Componist wird nicht unterlassen, sie mittelst einer andern Tactart, oder durch eine andere Bewegung, oder sonst vom ersten Theile zu unterscheiden.

c) Die Wörter: So klagten sie, sind zwar wiederum recitativisch zu setzen. Allein gleich nach deren Hersingung können die Instrumente mit einer der rührendesten Clauseln aus dem ersten Theile eintreten, und einen natürlichen Anlaß zu dem: **Umsonst! Aglaja war entflohn**, geben. Diese Worte können hier etlichemahl gesungen werden, und zwischen ihnen werden die beweglichsten Gänge aus dem ersten Theil der Arie eingeschaltet.

d) Diese Worte werden wiederum recitativisch gesetzt, und die folgenden als ein Arioso.

e) Wie der Strich — vor dem und, ein Aufhalten in der Rede andeutet: also muß man der feinen Empfindung des Componisten überlassen, wie er dasselbe etwa durch eine unerwartete angenehme Fortschreitung in eine andere Tonart, oder auf andere Weise ausdrücken will.

Jetzt bog ich schlau an ihrem Hals mich langsam über,
Und stahl ihr schnell ein Mäulchen ab;
Itzt bog sie unvermerkt den Hals zu mir herüber,
Und jedes nahm den Kuß auf halbem Weg sich ab;
Denn jedes nahm und jedes gab f).

In diesem Spiele überraschten uns die Grazien, und sie lachten laut, da sie uns küssen sahen, und hüpften frölich zu uns herbey. Da ist Aglaja! — riefen sie. Die Schalkhafte! — Du küssest, da wir unruhig herum irren, und dich nicht finden können? — Und itzt liefen sie mit meiner Chloe davon g).

Was? rief ich, lose Räuberinnen!
Wie sollte sie Aglaja seyn?
Ihr irrt euch sehr, ihr Huldgöttinnen!
Für Grazien ist das nicht fein?
Gebt Chloen mir zurück! Betrogne, sie ist mein h).

Doch die Grazien hörten mich nicht, und liefen mit meiner Chloe davon. Zornig wollte ich ihnen nacheilen, als plötzlich Aglaja hinter einer Buche hervortrat, und mir winkte, und freundlich lächelnd also zu mir sprach i):

Warum

f) Diese gereimten Worte sind zu der reizendesten und entzückendsten Ariette geschickt; und ob wohl der Sänger von den Instrumenten kann begleitet werden, so wünschte ich doch, daß diese Ariette so componirt würde, daß man sie auch ohne Instrumente und selbst ohne Baß singen könnte. Sie schickte sich gar zu wohl, bey einem Pfandspiele oder bey einer ähnlichen Gelegenheit gesungen zu werden, falls wir Deutschen endlich noch einmahl so viel Witz und Geschmack bekämen, daß wir die Pfänder auch durch etwas anders, als durch die Strafe des Steinfahrens mit der Stirn an der Stubenthüre, oder mit dem ewigen Kußgeben, auslösen dürften. Dem ohngeachtet litte die Ariette einige, ob gleich nicht große Ausführlichkeit, und einige kurze Wiederhohlungen.

g) In diesem Recitative wird es darauf ankommen, wie der Componist durch die Führung seiner Töne die redende Personen characterisiren, und die schöne Wendungen des Dichters erreichen kann, oder ob er alles dem geschickten Vortrage des Sängers überlassen muß.

h) Der Unwille und die Sehnsucht herrschen in dieser Arie, und sie hat zwar kein Dacapo. Sie kann aber doch ausführlich werden, einen Absatz in der Quinte oder Terz ꝛc. haben, und fast so lange währen, als das gewöhnliche Dacapo einer Arie.

i) Auch hier ist schöne Gelegenheit zu mahlen, ob die Worte gleich nur recitativisch behandelt werden müssen. Ein kleines Gefühl und eine glückliche Erfindung werden

Warum wilst du zu Chloen eilen?
Beglückter Sterblicher, Aglaja liebet dich.
Küß itzt einmahl statt Chloen mich;
Wünsch nicht dein Mädchen zu ereilen:
Ich, eine Göttin, liebe dich k).

Schüchtern sah ich die Huldgöttin an l).

Auf ihren Wangen sprach Entzücken,
Und Jugend und Gefühl aus den verschämten Blicken.

Gefährliche Reitzungen! — Aber mit dreister Hand ergriff ich die Huldgöttin, führete sie zu ihren Schwestern, und sprach: Hier ist Aglaja, ihr Grazien. —

O Chloe, meine Lust, mein Glück!
Gebt meine Chloe mir zurück!
Ist dieß Aglajens Mund und Blick?
Da! nehmt die Huldgöttin zurück.

den dem Componisten die wenigen glänzenden Farben darreichen, die dazu erfordert werden.

k) Hier kan der Componist versuchen, ob er den hohen Grad der Liebe, und dabey zugleich den Anstand einer Göttin ausdrücken kann.

l) Nach diesen recitativischen Worten werden die folgenden wieder als ein Arioso gesetzet. In dieser Arie ohne Dacapo, wie sichs versteht, möchte die dritte Zeile am schwersten auszudrücken seyn.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Eysymperiphoros.

Erstes Schreiben.

Mein Herr Amisallos.

Ich habe Ihre Lehre von den verschiednen Tactarten gelesen, und sie gefällt mir nicht übel. Aber woher kömmt es, daß Sie sich in der Vorzeichnung Ihrer Oden nicht nach Ihrer Lehre richten? So haben Sie z. E. in dem XVIII. Blatte, statt eines simpeln C, ein durchstrichnes gebraucht. In

dem

dem XVI. Blatte, worinnen wider die falschen oder uneigentlichen Sechsachttheiltacte geeifert wird, findet sich davon ein leibhaftes Exempel an der in eben diesem Blatte befindlichen Ode. Was haben Sie für Grund zu dieser Ausnahme wider die Regel! Ich bin rc.

Von Hause,
den 22 October 1759.

Hilaros.

Antwort.

Mein Herr Hilaros,

Da die Oden in diesem Blatte von verschiednen Tonkünstlern und Liebhabern verfertigt werden, und man sich nicht das Recht anmaßet, an einer fremden Composition das geringste zu ändern: so hat man keinen andern Grund, wider die bewußte Regel eine Ausnahme zu machen, als die Gewohnheit, worinnen ein jeder Tonkünstler in Ansehung der Vorzeichnung der Tactarten ist. Es ist nicht zu läugnen, daß eine, wider die Gesetze der richtigen Schreibart streitende, Gewohnheit ein Fehler wider die richtige Schreibart ist. Da indessen der Rhytmus in den angeführten Exempeln auf keine Weise leidet, und die Bewegung der Tactart auch leicht aus dem Texte zu erkennen ist: so ist ohne Zweifel wohl nicht so viel dawider einzuwenden, als dawider eingewandt werden könnte, wenn der Rhytmus falsch, und die Bewegung nicht zu erkennen wäre. Zur etwannigen Rechtfertigung dieser Vorzeichnung will ich Ihnen übrigens ein Paar Exempel aus den Melodien unsers berühmten Herrn **Bachs** über die gellertischen geistlichen Oden rc. anführen, wo Sie auf der ersten Seite bey dem Liede: **Für alle Güte sey gepreist** rc. ein durchstrichnes C statt eines simpeln finden werden; und bey dem Liede: **Wenn zur Vollführung deiner Pflicht** rc. Seite 30. werden Sie einen leibhaften zusammengeschriebnen Dreyachttheil entdecken. Sollten dem Herrn Hilaros, oder andern, sonsten noch andere Zweifel, in Absicht auf die Tactlehre einfallen: so bittet sich davon gütige Nachricht aus

Amisallos.

Zweytes Schreiben.

Meine Herren,

Ich habe die Ehre, Ihnen im Anschlusse ein Liedchen zu übersenden, welches zu der neuesten Sammlung deutscher Lieder gehöret, und auf dem Wege von hier nach Charlottenburg, im Thiergarten bey der Bildsäule der Venus, von ohngefehr gefunden worden ist. Der Verfasser gedachter Samm-

Sammlung wird hierdurch vielleicht auf die Spur gebracht werden, wo sich die übrigen zu solcher Sammlung gehörigen Liederchen verlohren haben. Er soll untröstbar seyn, daß er um seine schöne Sächelchen so liederlicher Weise gekommen, worüber er beynahe so lange, als Virgil über seinem Heldengedichte gearbeitet hat. Denn er hat mich versichert, daß er niemahls ein Lied unter neun Monat zu Stande bringen könne, falls es zur gehörigen Reife kommen, und wie man im Sprüchworte saget, Hände und Füße haben soll. Noch weit untröstbarer ist er über den Verlust des sogenannten Tractats von deutschen Liedern, worinnen er insonderheit ausgeführet haben will, daß zur Vollständigkeit eines deutschen Liedes folgende vier Stücke gehören, als 1) die Worte oder der Text, 2) die Noten, 3) eine Tafel, worauf die Geschichte des Liedes abgemahlet, und 4) ein Stecken, womit bey dem Absingen auf die Tafel gewiesen wird. Wie er mir gesaget, so hat er einige Muster von den zwo letzten Stücken hinzu gefüget, worunter sich die Historie von dem Riesen und dem Zwerge ungemein soll ausgenommen haben; denn dieß Lied hat er auch in Noten gesetzet, und ist solches eine Fuge aus dem Fis dur für drey verstimmte Geigen gewesen. Ich empfehle mich.

J. O. U.

Einladung zum Tanz.

Vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn J. O. U.

Kein tödtliches Sorgen
Beklemmet die Brust!
Mit jeglichem Morgen
Erwach ich zur Lust.
Hier unter den Reben,
Die Bachus gepflanzt,
Mir Schatten zu geben,
Wird heute getanzt.
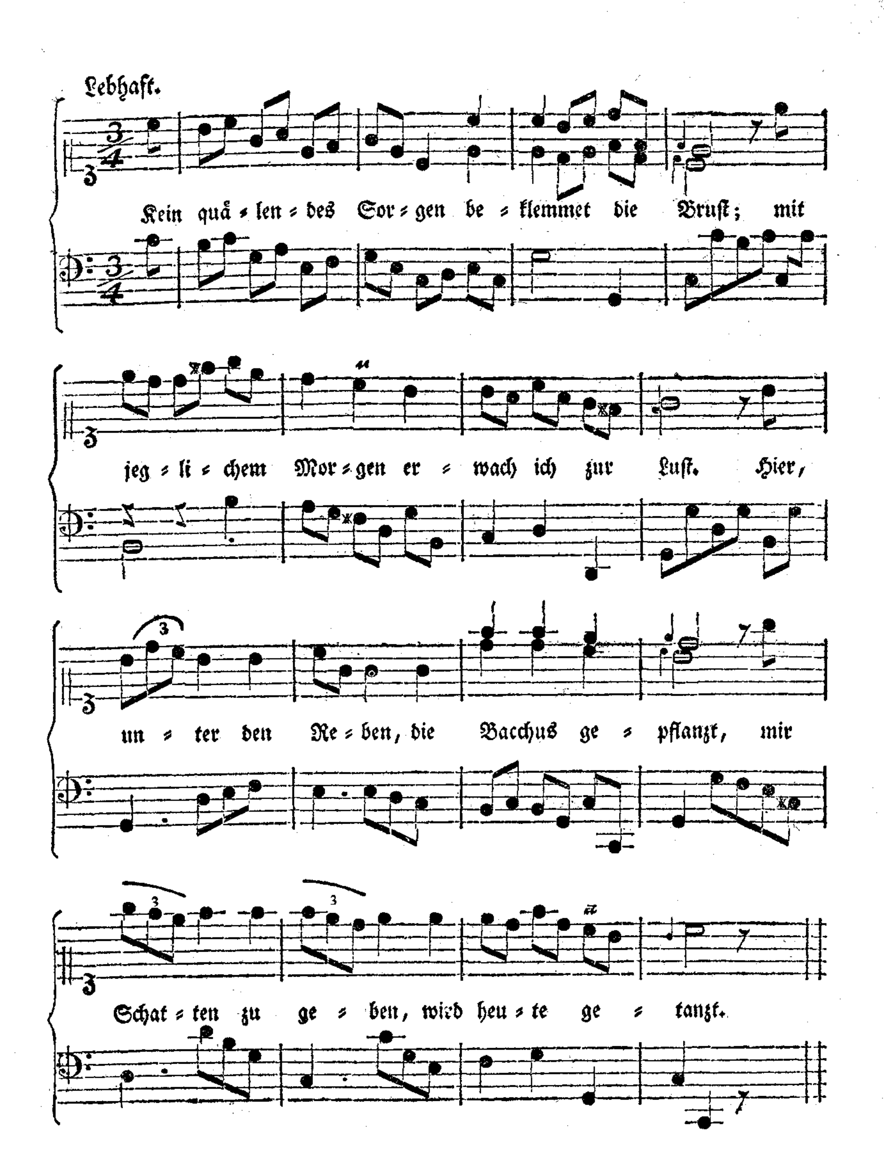
Kommt, freundliche Schönen,
Gesellet euch hier!
Erfüllet die Scenen
Der Freude mit mir.
Laßt allen Betrübten
Geitz, Laster und Pein;
Und folget Geliebten
In tanzenden Reihn.

Unschuldige Jugend
Dir sey es bewust!
Nur Feinde der Tugend
Sind Feinde der Lust.
Die Wolken der Grillen
Verrathen genug
Boßhaftigen Willen
Und bösen Betrug.

Denn Tugend und Freude
Sind ewig verwandt;
Es knüpfet sie beyde
Ein himmlisches Band.
Ein reines Gewissen,
Ein ehrliches Herz,
Macht munter zum Küssen,
Zum Tanzen und Scherz.

Ihr Faunen, ihr Nymphen,
Es gab euch ein Gott
Die Gabe zu schimpfen
Und Minen zum Spott.
Des Tanzes Verächter
Verachten auch euch!
Ein höhnisch Gelächter
Verjage sie gleich.

Lebhaft.


Lebhaft.
Kein quä - len - des Sor - gen be - klemmet die Brust; mit
jeg - li - chem Mor - gen er - wach ich zur Lust. Hier,
un - ter den Re - ben, die Bacchus ge - pflanzt, mir
Schat - ten zu ge - ben, wird heu - te ge - tanzt.

XX. Brief

an

Herrn Johann Friedrich Löwe,

zu Schwerin.

Berlin den 3. November 1759.

Mein Herr,

Es ist nichts gewöhnlicher, als die Klage der Componisten über die Singgedichte, daß in den einzelnen Theilen derselben nicht solche Affecten zum Grunde liegen, welche sich auch in der Musik ausdrücken lassen. In verschiedenem Betracht wird dabey geirret. Componisten, denen es an Erfindung und Stärke der Einbildungskraft fehlt, halten manche Leidenschaften für unmusikalisch, die es doch nicht sind; und die Dichter haben selten genug Einsicht in die innere und äußere Beschaffenheit der Singstücke, um den Leidenschaften solche Stellen anzuweisen, wo auch der Musikus seine ganze Geschicklichkeit anwenden kann. Es würde also kein unbequemes Mittel seyn, beyden in etwas zu helfen, wenn man mehr Entwürfe zu Singgedichten bekannt machte, auf die Art wie der folgende beschaffen ist, und ich nehme mir die Freyheit, Sie, mein Herr, und alle andere sinnreiche musikalische Dichter aufzufordern, der Welt mit mehrern Aufsätzen von dieser Art an die Hand zu gehen. Von Ihrer schönen Dichtgöttin kann man nichts anders als etwas vortrefliches erwarten.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Dikuros.

Entwurf einer Paßionscantate.

Chor.

Ihre Sonne soll am hohen Tage untergehen, daß beydes ihr Ruhm und Freude ein Ende haben soll. In diesem Tutti fühlt der Componist den Geist, der den Propheten bewegte, als er dem Volke Gottes das darinn beschriebene große Unglück **drohend** ankündigte.

Hierauf folgt ein accompagnirtes Recitativ, in welchem **Schrecken und Angst über die göttliche Drohungen** ausgedrücket werden. Man erweget die Ursachen des göttlichen Zorns, findet sich schuldig, und erkennet sein Unvermögen, den ewigen Richter zu versöhnen. Man kömmt der **Verzweifelung** nahe, und drückt diese Empfindung in der **ersten Arie**, welche **heftig** und **ängstlich feurig** gesetzet seyn muß, aus.

Im zweyten Recitativ nimmt man seine Zuflucht zur göttlichen Barmherzigkeit, und **flehet** dieselbe **demüthig** um Hülfe an. Diese Empfindung wird in der folgenden **langsamen** und **wehmüthig zärtlichen Arie** noch höher getrieben, und ausgeführet.

Hierauf folgt wieder ein **Chor**, welches Barmherzigkeit verkündiget, und auf den leidenden Erlöser gleichsam mit Fingern weiset. Will der Dichter dieses Chor nicht etwa in Hexametern ausdrücken, so könnte es aus folgenden Sprüchen bestehen:

> "Denen zu Zion ist ein Erlöser gekommen: das ist GOttes Lamm, wel-
> "ches der Welt Sünde trägt: auf ihn wirft der HERR unser aller
> "Sünde. Er ist um unserer Missethat willen verwundet, und um un-
> "serer Sünde willen zuschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, daß wir
> "Friede hätten; und durch seine Wunden sind wir geheilet.

Im dritten Recitativ erblickt der Glaube den leidenden Heyland, wie er, nachdem er gegeisselt worden, zum Kreutz geführet wird, begleitet ihn dahin, und drückt eine Empfindung darüber in der **dritten Arie** aus.

Das **vierte Recitativ** betrachtet den gekreutzigten Erlöser weiter, und sieht ihn erblassen. Hiebey kann die **vierte Arie** angebracht werden. Einem der Musik gewohnten Dichter ist nicht nöthig zu melden, daß diese beyden Arien nicht so seyn dürfen, daß sie den Tonsetzer entweder zu einem heftigen, oder ganz traurigen Ausdrucke unumgänglich nöthigen.

Das **fünfte Recitativ** klagt nicht weiter, sondern **freuet sich vielmehr GOttes seines Heilands** und der vollendeten Erlösung. Die **fünfte Arie** bricht in **ehrerbietig muntern** Tönen noch weiter in diese **Freude** aus.

Das

Das sechste Recitativ stellet sich das Leben und Leiden des Heilands zum Muster der Nachfolge vor.

Auf dieses folgt keine Arie, sondern ein **Chor der Gläubigen**, welches im ersten Theile Tutti seyn muß, dem Erlöser **feyerlichen Dank** abstatten. Im zweyten Theile, welcher aus drey oder vier kurzen zweyzeiligen Perioden, die zu kleinen Duetten oder Terzetten geschickt sind, bestehen muß, **geloben** sie die Nachfolge seines moralischen Charakters, flehen ihn um Erbarmung und Beystand im Tode an, und getrösten sich des ewigen Lebens, allwo sie mit verklärten Stimmen weit vollkommener und würdiger singen werden. Hierdurch wird der erste Theil zum Dacapo nothwendig gemacht.

Schreiben.

Meine Herren,

Eine Promenade durch unsere Staatsbörse veranlaßt mich zu der Ehre Ihnen dieses Schreiben zuzufertigen. Sollten Sie wohl glauben, daß man da, wo man sonst nur von den Neuigkeiten unserer Zeitläuffe sich zu unterhalten pflegt, auch Ihrer Briefe erwehnet? Allerdings! Ein Umstand, der Ihnen angenehm seyn muß, und Ihrem Herrn Verleger nicht gleichgültig seyn kann!

Zween Herren besprachen sich über den Streit des Herrn S — mit dem Herrn M —. Aus ihrem Discurse habe ich geschlossen, daß sie auf das Corpus Juris geschworen haben musten. Sie sagten unter andern: die beyden streitenden Partheyen sollten über ihre Streitigkeit, und zu deren Entscheidung einen Richter bestellen. Das war patriotisch gedacht, aber auch ihrer Denkungsart gemäs ausgedrückt! Meynen Sie wohl, meine Herren, daß es so leicht sey, einen Richter zu constituiren, der musikalische Streitigkeiten so gut beylegen könne, als ein von der obersten Gewalt in Civilsachen constituirter Richter? Ich an meinem Theile glaube, daß dieses sich leichter sagen, als bewerkstelligen lasse. Hier sind mit ihrer gütigen Erlaubnis, meine Herren, die Gründe, die es mir so leicht nicht machen!

Die Herren Musiker scheinen mir über die Grundsätze ihrer Kunst so uneinig, als sie im Geschmack ihrer Ausarbeitungen verschieden sind. Wie mancher scheinet eben so wenig, wie ein gekröntes Haupt, außer GOtt, einen Richter erkennen zu wollen a). Ist ein großer Herr mit den Gesinnungen eines

a) Siehe den Beweis in des Herrn s. t. Aletophili Schreiben an den Herrn Hofmann in Breßlau, und dessen zweyten Absatz, im 18ten kritischen Briefe.

andern nicht zufrieden: so marschiren die Armeen, und ihre Denkungsart wird durch den nachdrücklichsten Schwerdtschlag entschieden. Fast eben so verfährt der Musiker; seine Controversien machen seine Armee, und die Schimpfworte, wenn er rauh ist, seine leichte Truppen, die dem Gegner in die Flanqven brechen, und die en quarré aufgeführten Schlüsse auseinander sprengen sollen.

Auf den Streit des Herrn S — mit dem Herrn M — zurückzukommen, was meynen Sie, meine Herren, welchen Richter der Herr S — über seinen Streit verlangen würde? — Aus seiner letzten Schrift sind mir nachfolgende Stücke im Gedächtnisse, die er vielleicht bey einem Richter voraussetzen würde: erstlich müsse er ein **Christ**, zweytens ein **vernünftiger Mensch** seyn, und drittens ein **Amt** haben. Welchen orthodoxen Bürger hat die musikalische Welt nicht an dem Herrn S —? Wie bekannt hat er sich nächst dem mit dem Mechanismus des menschlichen Lebens gemacht! Schade, daß er sich über diese drey Punkte nicht näher erkläret hat! damit man seine Begriffe, die er dabey gedacht haben mag, wissen könne. Hat er unter dem **Christen** einen blos gebohrnen, oder einen so denkenden, oder so handelnden gedacht? In so viele Klassen könnten die Christen füglich eingetheilet werden. Ach! möchte ich den Herrn S — in der dritten Klasse finden! Verstehet er unter einem **vernünftigen Menschen** einen solchen, der seine Sache blos handfest, mit oder ohne Weisens Logik, vertheidigt b)? Was kann er bey dem Worte **Amt** nicht gedacht haben! Wie verschieden sind nicht die Aemter an sich? Hat auch ein Amt auf den Verstand einen vermehrenden Einflus? Einen Einfluß, wie die Worte eines Mannes, dessen Verstand, ey nicht doch! dessen **Geld**, wollte ich sagen, man mit Vierteln misset?

Neben dem Amte hat er noch, wie es scheint, und nicht unbillig, (zumahl wenn man an Kinder gelehrter Leute gedenket, die, je mehr der Vater Verstand besessen hat, dessen immer weniger besitzen; und wenn der Vater nicht Geld hinterlässet, also doppelt unglücklich sind,) der Länge des Besitzes gedacht. Eine neue

b) Ich sehe mich genöthigt, den Lesern eine Stelle aus dem zweyten Absatze des bereits angezogenen Aletophilischen Briefes hier anzuführen, sie lautet also: "daß er ge"wohnt sey, berühmter und wohlverdienter Leute Ehre und Ruhm abzuschneiden, "siehet man daraus, daß er dem zu seiner Zeit vortreflichen Schulmanne Christian "Weise eines anhänget. Er sagt, es sey nicht weniger rühmlich, anderer Perso"nen Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, als selbst Verdienst und Ein"sicht zu haben." Wer mir den Zusammenhang dieser beyden Sätze zeigen, und die Ehre des Herrn Alitophilus in Ansehung dieses Widerspruchs retten wird, dem verspreche ich zur Erkenntlichkeit ein Exemplar von des Herrn Sorge neuem Werke von der Lehre der Harmonie in saubern Franzband gebunden. Dieses mag dem Herrn Sorge zugleich zum Zeichen meiner Hochachtung dienen.

neue Eigenschaft bey einem Richter! Er muß also älter seyn, als Herr S—, sonst würde er ihn verbitten. Je älter! je besser!

Nach des Herrn S— seiner Art zu denken, sollte man fast auf die Gedanken kommen, der Mensch würde zweymahl jung, physisch und moralisch; die moralische Geburt fange etwa da an, wo die Natur mit ihrem Wachsthum beym Menschen aufhöre. Verewigende Erfindung! Ein Mann, der ein Amt zehen Jahre hindurch besessen hat, würde nach dieser Rechnung nur ein moralischer Jüngling; ein zwanzigjähriger Besitzer eines Amtes ein denkender Mann; ein dreyßigjähriger ein vernünftiger, ohne Widerspruch allezeit Recht habender Mann; ein Mann von vierzig bis funfzigjährigem Amte ein außerordentlicher, in seinen Urtheilen nie sich trügender, Mann seyn; ein sechzigjähriger einen göttlichen Verstand haben müssen, und endlich ein siebenzigjähriger im Amte Lebender, als ein, bey der nach allen neuern Auslegern der Offenbahrung Johannis abnehmenden Dauer unsers Erdballes, außerdem seltenes Phänomen, nur unsere blinde Verehrung verdienen. Glückseliges Alter! welches ich dem Herrn S— aufrichtig wünsche. Er verdienet es! Er lebe! hoch! und abermahl hoch c)!

Kennen Sie, meine Herren, einen Mann, der obige Stücke besitzet? Es mag auch nicht schaden, wenn er etwas Gravität von einem Pedanten oben drein hat, und eine dreyzipflichte Paruque nebst einer mit Spitzen besetzten Knotenhalskrause trägt; desto zierlicher! desto unumstößlicher ist der Beweiß, daß er aus dem vorigen Seculo seyn müsse! So tragen Sie ihm, bey Ihrer nächsten Versammlung die Entscheidung dieser Streitigkeit auf, und zeigen Sie dadurch denen Herren Civilisten, daß Sie sich ihres patriotischen Raths zu Nutz zu machen wissen.

Gewiß, meine Herren, Sie wären allein im Stande, den Ausspruch darüber zu thun! Ich traue es Ihnen zu: allein eine Bescheidenheit, die ich in Ihnen, so wie bey vielen Musikern, verehre, verhindert Sie, wie es scheinet, daß Sie sich nicht der ganzen Macht der Kritik bedienen.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Meine Herren,

Dero

Von Haus aus, den 25 Oct. 1759.

gehorsamer Diener.

Heterogen.

c) Meine Leser werden meinem treuherzigen Wunsche das bursikose Wesen zu gute halten. Es klebet mir eben noch so stark an, als dem ehrlichen alten Herrn Sorge die trotzige Sprache der bursikosischen Citationen am schwarzen Brete: s. hierüber den achten kritischen Brief S. 64. Wer ein rechtschaffener rc.

An Doris.

vom Herrn von Haller, componirt vom Herrn J. D. U.

Komm, Doris, komm zu jenen Buchen,
Laß uns den stillen Grund besuchen,
Wo nichts sich regt als ich und du.
Nur noch der Hauch verliebter Weste
Belebt das schwanke Laub der Aeste,
Und winket dir liebkosend zu.

Die grüne Nacht belaubter Bäume,
Führt uns in anmuthsvolle Träume,
Worinn der Geist sich selber wiegt.
Er zieht die schweifenden Gedanken
In angenehm verengte Schranken,
Und lebt mit sich allein vergnügt.

Sprich, Doris! fühlst du nicht im Herzen
Die zarte Regung sanfter Schmerzen,
Die süsser sind, als alle Lust?
Strahlt nicht dein holder Blick gelinder?
Rollt nicht dein Blut sich selbst geschwinder
Und schwellt die unschuldsvolle Brust?

Ich weiß, daß sich dein Herz befraget,
Und ein Gedank zum andern saget:
Wie wird mir doch, was fühle ich?
Mein Kind! du wirst es nicht erkennen,
Ich aber werd es leichtlich nennen,
Ich fühle mehr, als das für dich.

Du staunst; es regt sich deine Tugend;
Die holde Farbe keuscher Jugend
Deckt dein verschämtes Angesicht.
Dein Blut wallt von vermischtem Triebe,
Der strenge Ruhm verwirft die Liebe;
Allein dein Herz verwirft sie nicht.

Mein Kind, erheitre deine Blicke!
Ergieb dich nur in dein Geschicke,
Dem nur die Liebe noch gefehlt.
Was willst du dir dein Glück mißgönnen?
Du wirst dich doch nicht retten können,
Wer zweifelt, der hat schon gewählt.

Der schönsten Jahre frühe Blüthe
Belebt dein aufgeweckt Gemüthe,
Darein kein schlaffer Kaltsinn schleicht.
Der Augen Glut quillt aus dem Herzen,
Du wirst nicht immer fühllos scherzen,
Wen alles liebt, der liebet leicht.

Wie? sollte dich die Liebe schrecken?
Mit Schaam mag sich das Laster decken,
Die Liebe war ihm nie verwandt.
Sieh deine feurigen Gespielen?
Du fühlest was sie alle fühlen,
Dein Brand ist der Natur ihr Brand.

O könnte dich ein Schatten rühren
Der Wollust, die zwey Herzen spüren,
Die sich einander zugedacht!
Du foderteſt von dem Geschicke
Die langen Stunden selbst zurücke,
Die dein Herz müßig zugebracht.

Wann eine Schöne sich ergeben
Für den, der für sie lebt, zu leben,
Und ihr Verweigern wird zum Scherz:
Wann nach erkannter Treu des Hirten,
Die Tugend selbst ihn kränzt mit Myrten
Und die Vernunft redt wie das Herz.

Wann zärtlich Wehren, holdes Zwingen,
Verliebter Diebstahl, reitzend Ringen
Mit Wohllust beyder Herz berauscht.
Wann der verwirrte Blick der Schönen
Ihr schwimmend Aug, voll feuchter Thränen
Was sie verweigert, heimlich heischt.

Wann

Wann sich — allein, mein Kind ich schweige
Von dieser Lust, die ich dir zeige,
Ist, was ich sage, kaum ein Traum;
Erwünschte Wehmuth, sanft Entzücken!
Was wagt der Mund euch auszudrücken?
Das Herz begreift euch selber kaum.

Du seufzest, Doris! wirst du blöde?
O selig! flößte meine Rede
Dir den Geschmack des Liebens ein.
Wie angenehm ist doch die Liebe?
Erregt ihr Bild schon zarte Triebe,
Was wird das Urbild selber seyn?

Mein Kind! geniesse deines Lebens,
Sey nicht so schön für dich vergebens,
Sey nicht so schön für uns zur Qual.
Schilt nicht der Liebe Furcht und Kummer;
Des kalten Gleichsinns eckler Slummer
Ist unvergnügter tausendmahl.

Zu dem, was hast du zu befahren?
Laß andre nur ein Herz bewahren,
Das, wers besessen, gleich verläßt.
Du bleibst der Seelen ewig Meister,
Die Schönheit fesselt dir die Geister,
Und deine Tugend hält sie fest.

Erwähle nur von unsrer Jugend,
Dein Reich ist ja das Reich der Tugend,
Doch darf ich rathen, wähle mich.
Was hilft es lang sein Herz verhelen,
Du kanst von hundert edlern wählen,
Doch keinen, der dich liebt wie ich.

Ein andrer wird mit Ahnen prahlen,
Der mit erkauftem Glanze strahlen,
Der mahlt sein Feuer künstlich ab.
Ein jeder wird was anders preisen;
Ich aber habe nur zu weisen
Ein Herz, das mir der Himmel gab.

Trau nicht, mein Kind, jedwedem Freyer,
Im Munde trägt er doppelt Feuer,
Ein halbes Herz in seiner Brust.
Der liebt den Glanz, der dich umgiebet,
Der liebt dich, weil dich alles liebet,
Und der liebt in dir seine Lust.

Ich aber liebe wie man liebte,
Eh sich der Mund zum Seufzen übte,
Und Treu zu schweren ward zur Kunst.
Mein Aug ist nur auf dich gekehret;
Von allem, was man an dir ehret,
Begehr ich nichts als deine Gunst.
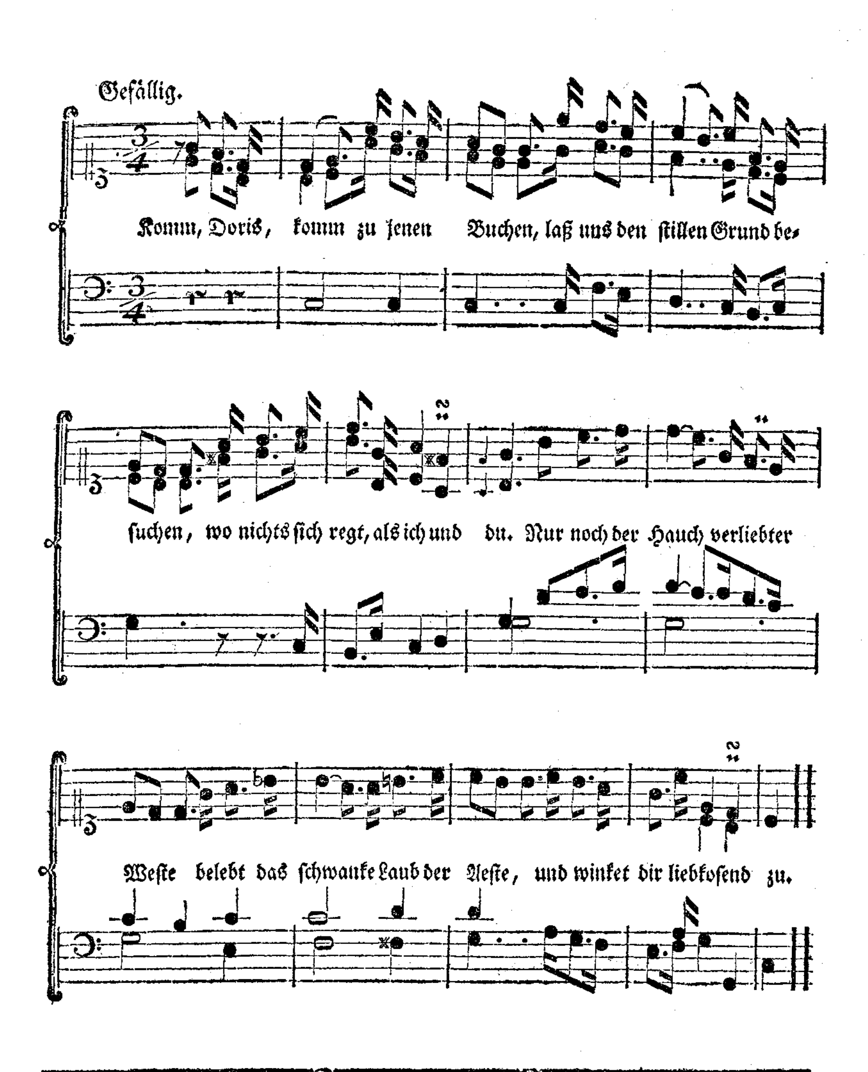
Mein Feuer brennt nicht nur auf Blättern,
Ich suche nicht, dich zu vergöttern,
Die Menschheit ziert dich allzusehr.
Ein andrer kan gelehrter klagen
Mein Mund weiß weniger zu sagen,
Allein mein Herz empfindet mehr.

Wann ungetheilte Brunst im Herzen,
Wann lang geprüfte Treu in Schmerzen,
Wann wahre Ehrfurcht dir gefällt;
Wann für ein Herz dein Herz sich giebet,
So bin ich schon der, den es liebet,
Und der Glückseligste der Welt.

Mein Kind! erkenne meine Flammen,
Dein holdes Aug, aus dem sie stammen,
Kennt sie nach langer Prüfung schon:
Hab ich dir immer treu geschienen,
So leide, daß ich dir darf dienen:
Ein einzig Wort ist gnug zum Lohn.

Was siehst du furchtsam hin und wieder
Und schlägst die holden Blicke nieder?
Es ist kein fremder Zeuge nah.
Mein Kind! kann ich dich nicht erweichen?
Doch ja, dein Mund giebt zwar kein Zeichen,
Allein dein Seufzen sagt mir ja!

Gefällig.



Auf der 147ten Seite, Zeile 21. soll es anstatt: in dieser Arie ꝛc. **in der nachfolgenden Arie, ohne Dacapo, heißen.**

XXI. Brief
an den
Herrn Johann Otto Uhde,
Königl. Hof- und Kammergerichtsrath.

Berlin den 10. November 1759.

Mein Herr,

Nikostratus machte einstens dem Laodocus den Vorwurf, daß er in einer großen Kunst sehr klein wäre, und fügte hinzu, daß er besser thun würde, in einer kleinen Sache groß zu seyn. Jeder guter Odensetzer ist ein Künstler im Kleinen, und jeder Doppelcontrapunktist ohne Genie mag Laodocus seyn. Würden Sie nicht jenem vor diesem den Vorzug geben? Die Größe eines Künstlers hänget in der That nicht von dem Vorzuge einer Kunst an sich, sondern von der guten Art ab, womit er sich in dieser Kunst zeiget. Ist Herr Simon in Schwaben deswegen ein großer Künstler, weil er ein Dutzend Fugen von seiner Arbeit hat drucken lassen? Vermuthlich so wenig, als ein Telemann oder Bach deßwegen minder groß sind, weil sie Melodien zu Oden verfertigt haben.

Auch Sie sind der Meynung, mein Herr, daß die Odencomposition ihr Lob verdienet, und daß sich so wenig die Tonkunst, als die Poesie schämen darf, den Blumenstrauß der Iris, oder die Trauben des Weingotts zu besingen. Wechseln Sie nicht unterweilen die erhabensten Compositionen, womit Sie Sich nach Ihren Verrichtungen im Dienste des Königs erhohlen, mit dem sanften Tone eines zärtlichen Schäfers in einem Liedchen ab? So machte es Solon, wenn er die Wage der Themis aus der Hand legte, und die pythagorische Lyre ergriff. Der Tag war dem Dienste der Republik, und der Abend den Musen gewidmet; und vermuthlich wurde selbigen nicht allezeit ein ernsthafter Päan, oder eine prächtige Dithyrambe, sondern auch öfters eine flüchtige Scolie zu Ehren angestimmet. Die Musen lieben die Veränderung. Ist es unsern deutschen Setzern übel zu nehmen, wenn sie aus eben diesem Grunde die Welt

alle Tage mit neuen Liedern beschenken? Wie bald ist eine Sammlung durchgesungen? Man sehnet sich immer nach neuen Sachen. Wie glücklich wäre man, wenn man das Schöne mit dem Neuen allezeit verbunden fände!

Ich habe mich in dem dritten Stücke dieser Blätter anheischig gemacht, den Liebhabern von unsern bisherigen Odensammlungen Rechenschaft zu geben. Nachdem ich so glücklich gewesen, bey einem meiner Freunde einen ziemlichen Vorrath von dieser Art Sachen zu finden: so bin ich dadurch in den Stand gesetzet worden, an die Erfüllung meines Versprechens gedenken zu können. Hier ist mein Pensum auf heute. Ich werde diese Arbeit nach und nach fortsetzen, und wenn ich damit zu Ende seyn werde, nach den Mustern unserer besten Odensetzer, einige Anmerkungen über die Odencomposition hinzufügen.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Amisallos.

I.

Sammlung verschiedner und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Musik eigene Melodeyen verfertigt worden. Besorgt und herausgegeben von einem Liebhaber der Musik und Poesie. Diese Sammlung nahm im Jahre 1737. unter der Besorgung des itzigen Hochfürstl. Braunschweigischen Kammersecretairs, Herrn **Johann Friedrich Gräfe**, der sich damahls Studirens wegen in Halle aufhielte, ihren Anfang. Sie besteht aus vier Theilen, und jeder Theil aus sechs und dreyßig sehr sauber gestochnen Oden in 4to. Der erste Theil kam im Jahre 1737, der andere 1739, der dritte 1741, und der vierte 1743. zum Vorschein. Die meisten Compositionen sind vom Herrn **Gräfe** selbst, und vom Herrn Capellmeister **Hurlebusch**. Die übrigen sind vom seel. Herrn Capellmeister **Graun**; und von den Herren **C. P. E. Bach** und **de Giovannini**. In der Vorrede zum vierten Theil drücket sich der Herausgeber über seine bey dieser Sammlung gehabte Mühe folgendergestalt aus: "Ich wollte den Liebhabern der Musik gerne etwas Gutes mittheilen, und suchte "dahero unsere größten Meister in Deutschland durch unabläßiges Bitten zu ei"nem Beytrage zu bewegen. Einige davon waren gleich willfährig; andere "aber glaubten, dergleichen Arbeit wäre theils zu klein, theils zu beschwerlich, "oder wohl gar ihnen unanständig, wenn sie als deutsche Componisten durch "deutsche Sachen, und nicht vielmehr durch italiänische Stücke sich bekannt ma"chen sollten. Ich überlasse dieses ihrem deutschen Gewissen rc." Ob diese

grä-

gräfische Sammlung gleich bereits an die zwanzig Jahre alt ist: so wird sie dennoch der vielen guten Stücke wegen, die sie gegen wenig schlechte enthält, noch lange Zeit eine schätzbare Sammlung verbleiben. Man bemerket, daß die meisten Verfasser, welche die Natur des Gesanges verstanden, auch singen wollten; und nichts desto weniger können diese Liederchen, theils ohne, theils mit wenigem Zusatze, oder mit sonst einer kleinen Veränderung in der entweder manchesmahl leeren, oder hin und wieder zweydeutigen Harmonie, ebenfals zu kleinen Clavierstücken dienen.

II.

Neue Sammlung verschiedner und auserlesener Oden, von den besten Dichtern itziger Zeit verfertiget, und zu beliebter Clavierübung und Gemüthsergetzung mit eigenen Melodien versehen und herausgegeben in Leipzig. I. bis V. Theil. 1746-1749. in 4to. Der Sammler, dessen Name und Person mir nicht bekannt ist, unterschreibt sich mit dem Buchstaben L. Jeder Theil enthält achtzehn Stücke, den vierten ausgenommen, worinnen nur sechzehn sind. Die Compositionen scheinen nicht alle aus eben derselben Feder geflossen zu seyn. In denjenigen, die einerley Verfasser zu haben scheinen, und deren die meisten sind, bemerket man Genie, eine Fruchtbarkeit an Einfällen, und auch zuweilen Lust, künstlich zu seyn. Bey allem dem sind sehr wenig gute Stücke darunter, und alle Stücke verrathen den Clavierspieler, aber nicht den Sänger. In den meisten vermisset man diejenige geschickte Veränderung in den Abschnitten, und Modulationen, die so unentbehrlich ist, wenn man gefällig und angenehm schreiben will. Auch viele Melodien scheinen nicht auf den darunter stehenden Text gemacht, sondern dieser unter jene gezwungen worden zu seyn. Eine canonische Ode im zweyten Theile, nämlich die erste desselben: **Schweigt, Dichter, soll denn euer Prahlen** 2c. sticht unter allen besonders hervor; vielleicht deswegen, weil sie canonisch ist. Wenn man dieses, in Absicht auf die Musik allein betrachtetes, gutes Stücke gegen viele andere hält, die im Satze sehr unrichtig sind: so muß man schließen, daß der Sammler diese letztern entweder aus Gefälligkeit für die Person ihrer Verfasser drucken lassen, oder das Gute von dem Bösen in der Musik nicht zu unterscheiden gewußt hat.

III.

Sperontes singende Muse an der Pleisse in zweymahl funfzig Oden der neuesten und besten musikalischen Stücke mit den

dazu gehörigen Melodien; zu beliebter Clavierübung und Gemüthsergötzung ans Licht gestellet in Leipzig. 1740. in groß 8vo. Im Jahre 1742. kam die erste Fortsetzung; in 1743. die zweyte, und 1745. die dritte und letzte Fortsetzung heraus, wovon jede ebenfals funfzig Stücke enthält. Wem die ausgestäupte Murky: **Ihr Sternen hört** etc. und andre Lieder von gleicher Natur bekannnt sind, der kann sich von der Composition in dieser Odensammlung einen Begriff machen. Dieses mit einem parodirten Texte allhier vorkommende Stück ist in der That noch eins von den besten. Von der Wahl der Poesien kann man aus folgender Strophe eines gewissen Liedes urtheilen:

Schrecket euch die dürre Fastenzeit?
Es folgt ein Jubilate drauf.
Nur unbesorgt!
Herr = = borgt.
Auf! auf! ihr Brüder, auf!
Auf! es lebe, ders am besten kann,
Unsrer Schwiegermutter Tochtermann!
Nun trinket wacker aus!
Ein Hundsf = = welcher sich moquirt,
Und nicht mit uns die Gurgel schmiert!
Nunda! Nunda!
Hop! Hey! Sa! Sa!
So hält der Bursche Haus.

Wir wollen uns nicht länger bey dieser schmutzigen Sammlung aufhalten, die eher von einem Stallknecht, als einer Muse herzurühren scheinet.

IV.

Erste, zweyte, und dritte Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers componirt und herausgegeben von Lorenz Mizlern, A. M. Leipzig, zu finden bey dem Herausgeber. in 4to. Jede Sammlung enthält vier und zwanzig Stücke, und die erste ist, wo ich mich nicht irre, im Jahre 1740. herausgekommen. Non omnia possumus omnes. Der Herr Mizler verzeihet es den Practikern, daß sie selten die Theorie der Musik verstehen; und diese verzeihen es ihm, daß er nicht glücklicher in seiner Praxi gewesen. Herr Mizler machte einmahl in der Lebensbeschreibung eines großen Tonkünstlers die Bemerkung, daß derselbe kein Theoreticus gewesen. Man wird in der seinigen vermuthlich einst bemerken, daß er kein Practicus gewesen. Beyde sind indessen brave Musiker, und alle beyde von der ersten Classe, mit dem bloßen Unterscheide, daß der eine von der practischen war, und der andere zur theoretischen gehöret.
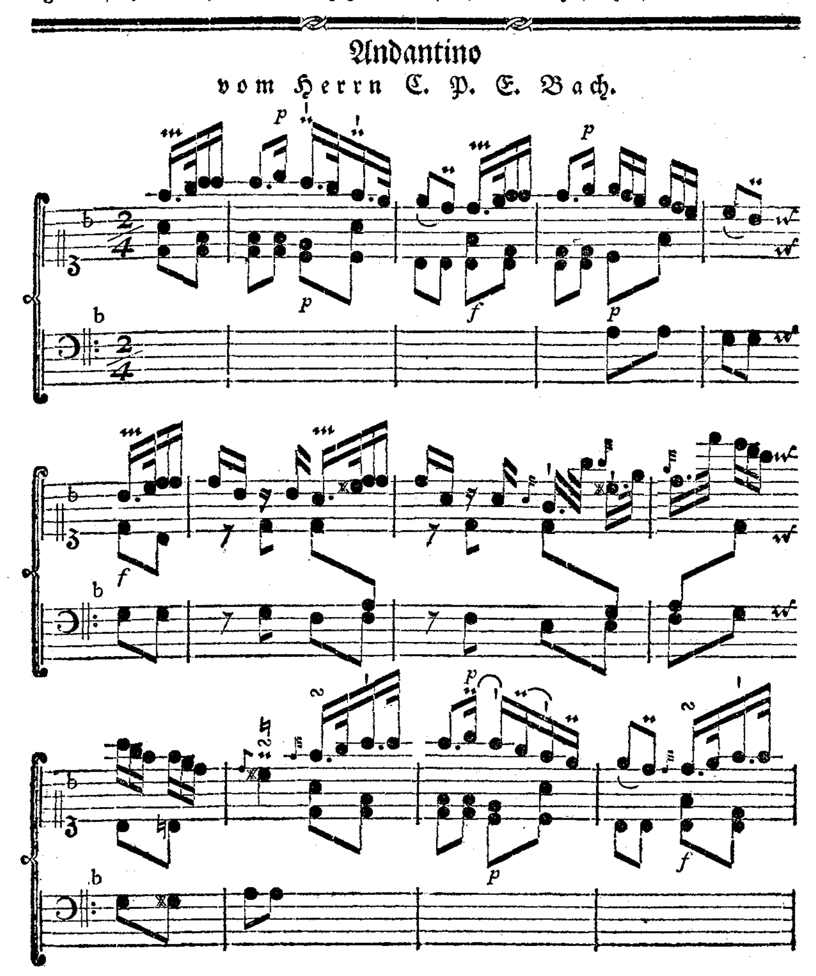
V.
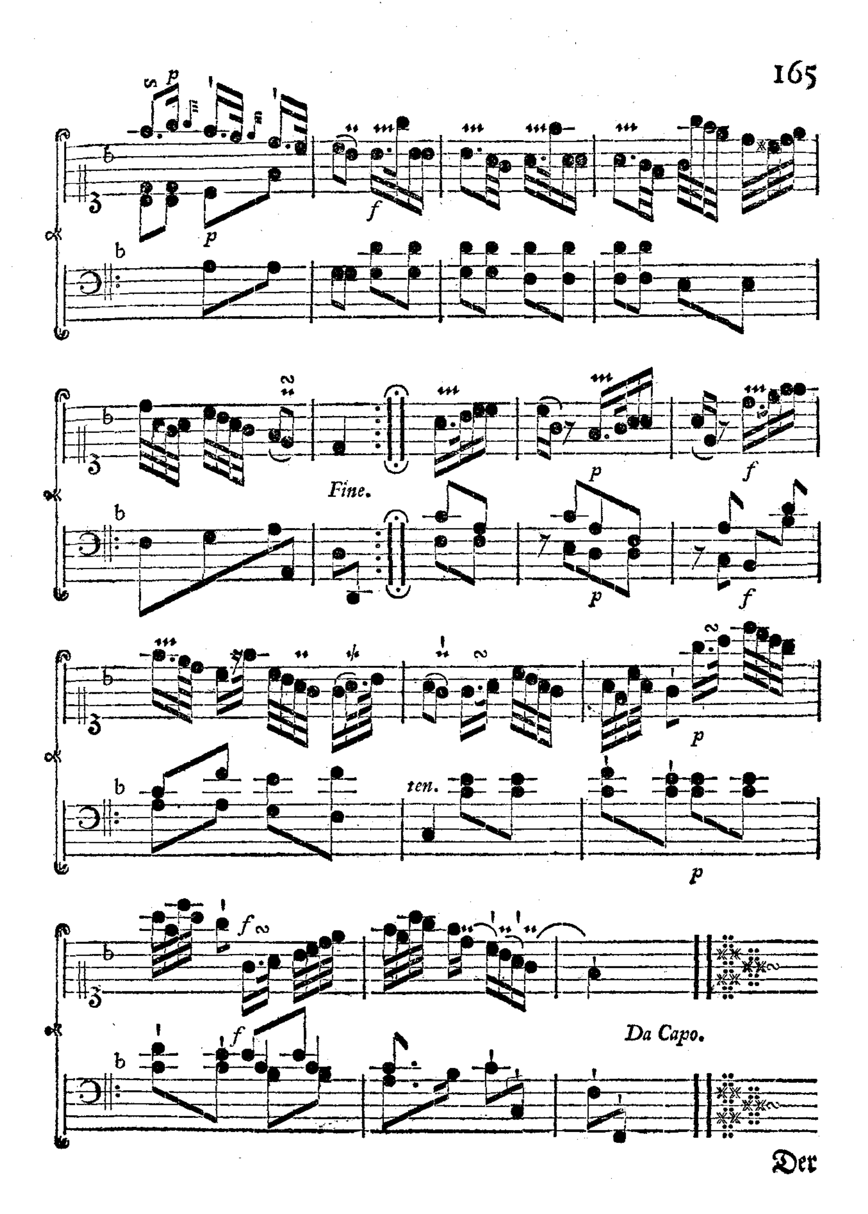
Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende, Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien ver-

versehen von G. P. T. Hamburg, bey Christian Herold. 1741. Sobald man weiß, daß diese Sammlung vom Herrn Capellmeister Telemann ist: so kann man nicht anders als so fort das günstigste Vorurtheil für selbige bekommen. Unter allen nur möglichen Odensammlungen ist sie die einzige, die wahre Oden enthält, indem in allen übrigen Sammlungen **der dieser Art von Composition zukommende Character**, wo nicht durchgehends, doch hin und wieder zu sehr aus den Augen gesetzet worden, und da, wo die Verfasser selbigen verfehlet, selbige entweder bloße kleine Clavierstücke, oder Arten von Operarietten, zur Welt gebracht haben. Des Herrn Telemanns Oden sind ferner so beschaffen, daß sie auch ohne Baß ihre Wirkung thun; und wenn man sie nicht mit dem blossen Generalbaß spielen will, so können sie, mit geringer Mühe durch gewisse auf die Harmonie des G. B. gegründete Gänge in den Mittelstimmen ebenfals zu sehr artigen kleinen Clavierstücken gemachet werden. Der Herr Verfasser schreibt in der Zuschrift dieser Oden an den Herrn Capellmeister Scheibe, in einem ironischen Tone, folgendermaßen von sich: "Die Melodien betreffend, so bekenne ich "meine Schwäche, und ich sehe verschiedne Meisterstücke einiger Mitarbeiter in "dieser Schreibart nicht ohne Eifersucht an. Denn daselbst entdecke ich, daß sie "ihre Gesangweisen aus dem heiligen Moder Griechenlands hervorgeklaubet, sie "nach Zirkel und Maaßstabe, nach den Secten der Weltweisen, nach den "Grundsätzen der Sternkucker und Handbeseher, eingerichtet; hingegen die "Schulfüchserey des Tactgewichts, der Unterscheidungszeichen, der an einander "stossenden melodischen und harmonischen Klänge und Töne, das Verbot zwoer "Octaven und Quinten, nebst andern tyrannischen Aufbürdungen, kurz den "Plunder der neuen Ketzerregeln, beherzt unter die Füsse getreten haben." - - Hierauf kommt etwas, welches sich sowohl diejenigen zu Nutze machen können, die ihre Liederchen mit einem langen gekünstelten Haheho anfüllen, als selbige zu einfältig, so wie etwann **Nun ruhen alle Wälder** rc. componiren. Endlich fügt Herr Telemann annoch hinzu, daß, da seine Melodien weder die Höhe eines Zaunkönigs, noch die Tiefe einer Rohrdommel erfordern, sondern in der Mittelstraße bleiben, sie vom Scharlach an bis zur Windelschnur gute Dienste thun können rc. Sind hierinnen nicht beynahe alle Hauptregeln einer Ode enthalten? Ich will noch ein Paar Worte aus dem Urtheile des Herrn Scheibe über die Telemannische Sammlung hinzuthun, damit man diese Hauptregeln alle kürzlich beysammen haben möge. "So leicht diese Oden sind, so sind sie dennoch "neu, und den Worten vollkommen gemäß. Einige sind in einer mittelmäßi-"gen und galanten, einige aber in der niedrigen Schreibart abgefasset, so wie "ihm der Dichter vorgegangen war. Die Gedanken und der Hauptinhalt der "Oden selbst sind auch in den Melodien so kenntlich und natürlich ausgedrückt,

"daß man, wenn man sie singt, den Wein selbst schmecket, die Süßigkeit der Liebe "empfindet, eine wahre Zufriedenheit und Genügsamkeit besitzet, von allen Sor- "gen befreyet wird, und endlich glaubet, selbst ein Schäfer zu seyn."

Andantino
vom Herrn C. P. E. Bach.




p
f
p
Fine.
p
f
ten.
Da Capo.

Der Winzer,

vom Herrn Ossenfelder, componirt vom Herrn von H.

Freudig.

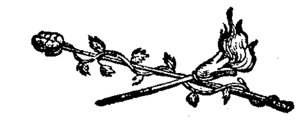
Auf! singet, ihr Brü = der, und scherzet und lacht. Wir

ha = ben nun wie = der die Le = se voll = bracht.

Auf! singet, ihr Brüder,
Und scherzet und lacht.
Wir haben nun wieder
Die Lese vollbracht.

Auf! singet noch besser,
Der Wunsch ist gestillt.
Wir haben so Fässer
Als Kufen gefüllt.

Ihr Miekchen, trinkt Ganze!
Vertreibet den Frost.
Fort Grethel, zum Tanze!
Es winket der Most.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXII. Brief

an den

Herrn Friedrich Wilhelm Marpurg.

Berlin den 17. November 1759.

Mein Herr,

Man hat es einmal dem Publiko verrathen, daß ich aus der Musik mehr mache, als manche glauben, daß es sich für einen Sachwalter schicke. Ich darf also auf den Brief des Herrn Amisallos vom 7 Julius dieses Jahres öffentlich antworten, und tröste mich damit, daß ich nicht der einzige bin, dem man ein Nebenstudium aufmutzet, währender Zeit man nichts zu erinnern findet, daß Leute, denen die häufigsten und wichtigsten Geschäfte obliegen, ganze Tage beym Lombertische zubringen. Wenigstens wissen Sie, mein Herr, daß ich gar nicht in der Karte spiele, und also würde es einerley seyn, wenn ich eine Schrift schlecht machte, ob ich meine Zeit in einem Concert, oder über einer Qvadrille verlohren hätte. Diesen Abend will ich mit gegenwärtigem Briefe zubringen, und ich versichere Sie, daß ich heute keine Fatale versäumet habe.

Der Herr Amisallos scheinet im Anfange seines gedachten Briefes darüber zu spotten, wenn man glaubt, eine gute Ode zu componiren, sey nicht was leichtes. Allein, sollte er nicht vielmehr darüber spotten, daß mancher Componist von einer Ode überzeugt ist, er habe alle Schwürigkeiten dabey glücklich überwunden, wenn er sie nur mit künstlichen Mittelstimmen durchgearbeitet, und das Mechanische des Satzes in aller Strenge dabey beobachtet hat, ohngeachtet der Ausdruck und die Melodie sonst gar fehlerhaft ist? Batteux sagt in seinem Cours de belles lettres im vierten Artikel des ersten Abschnittes im ersten Theil: da man gewohnet sey, die Begeisterung nur zu dem allgewaltigen Feuer der lyrischen und epischen Poesie zu verlangen: so würde man sich vielleicht wundern, wenn man höre, daß er sie auch in der Fabel für nöthig halte. Die Begeisterung bestehe aus der lebhaften Vorstellung eines gewissen Gegenstandes, und

aus einer Bewegung des Herzens, die diesem Gegenstande gemäß ist. Wie es also simple, edle, erhabene Gegenstände giebt, so gebe es auch Begeisterungen, die sich zu einer jeden Art schickten, und worinn sich die Mahler, die Tonkünstler und die Poeten theilen müßten, je nachdem sie eine von diesen Arten gewählet hätten. Sie müßten sich aber alle, ohne Ausnahme, darein versetzen, wofern sie ihres Endzwecks nicht verfehlen wollten, welcher ist, die Natur in ihrer schönsten Gestalt zu schildern. Daher sey Lafontaine ein eben so großer Dichter in seinen Fabeln, und Moliere in seinen Comödien, als Corneille in seinen Tragödien und Rousseau in seinen Oden ist.

So weit Batteux; und Herr Magister Leßing schließet zwar die Fabeln aus dem Reiche der Poesie aus. Allein Batteux saget in obiger Stelle nicht blos von den Fabeln, sondern von allen niedrigen Gattungen der Poesie, daß auch Begeisterung zu ihnen gehöre.

Es ist also nicht zu zweifeln, daß selbst zu den kleinsten musikalischen Stücken Begeisterung erfordert wird; eine lebhafte Vorstellung eines gewissen Gegenstandes, und eine Bewegung des Herzens, die diesem Gegenstande gemäß ist, und ich halte dafür, der Herr Amisallos werde nicht in Abrede seyn, Telemann sey ein eben so großer Componist in seinen Liedern, davon er uns gestern eine so wahre als schöne Beschreibung gegeben hat, als er es in seiner **seeligen Erwägung** rc. ist.

Ich weiß nicht, welchen Odensetzer der Herr Amisallos im Anfange seines Briefes meynet. Allein, es wird mir erlaubt seyn, auch von den Schwierigkeiten, die dieser Odensetzer bey einer Singode findet, noch etwas zu sagen. Ich glaube mit ihm, es gehöre eine vorzüglich genaue Kunstrichtigkeit dazu, mehr als bey manchen andern Compositionen. Die Oden werden für **jedermann** im musikalischen gemeinen Wesen gemacht. Wie können sie aber ohne Kunstrichtigkeit jedermann gefallen? Manches andere Stück erhält sich, ohne daß dieselbe überall beobachtet ist, und durch einen zierlichen Vortrag, starke Besetzung, schöne Stimmen und Instrumente können desselben Unrichtigkeiten im Satze, unmerkbar gemacht werden. Ich wollte aber fast als einen Grundsatz annehmen, daß niemand ein nicht kunstrichtiges Lied so leicht auswendig lernen wird.

Von einer **besonders fliessenden** Melodie kann man nicht sagen, daß sie bey Setzung eines jedweden Singstückes erfordert werde. Es kommen allerdings viele Fälle vor, wo man das Fließende etwas aus den Augen lässet, um dem Gesange andere Vollkommenheiten zu geben. Ein kunstreicher Sänger kann diese Vollkommenheiten darstellen; aber die Oden soll **jedermann** singen, und also müssen sie vorzüglich eine fließende Melodie haben.

Der

Der Ueberfluß an schönen Einfällen soll zwar nirgends mangeln, man setze was man wolle, damit man darunter eine kluge Wahl treffen könne, um den Affect aufs natürlichste und lebhafteste auszudrücken. Allein von je weniger Hülfsmitteln ein musikalischer Einfall bey dessen Aufführung unterstützet wird, desto schwerer ist er zu finden, weil der Werth gar vieler musikalischen Gedanken vom guten Vortrage abhängt. Und den Affect einer Ode recht natürlich und lebhaft auszudrücken, ist wiederum aus mancherley Ursachen schwerer, als bey andern Singstücken. Der Componist hat nur wenig Noten, um ihn zu schildern; auf Zierlichkeiten des Vortrages, welche sonderlich bey zärtlichen Empfindungen oft die Stelle des Affects selbst vertreten, kann er nicht rechnen; keine Begleitung der Instrumente hilft ihm denselben rege machen; und welche innere Lebhaftigkeit muß schon in der Empfindung liegen, wo dieses alles und die übrigen Hülfsmittel fehlen, auf welche der Componist einer Operarie Staat machen kann, welche von einem geschickten Sänger und einem wohlbesetzten Orchester soll aufgeführet werden!

Weiter, wenn unerwartete und doch ungezwungene Züge in allen schönen Werken vorkommen müssen, wie schwer muß es seyn, dergleichen im kleinen Bezirk eines Liedes, das von **jedermann** soll gesungen werden, zu finden. Und daß feine und zarte Züge sich bey Setzung der Oden nicht gar häufig darbieten, davon scheinet mir dieß ein Beweiß zu seyn: daß wir so viel Oden haben, deren Schönheit und Reitz meist von den Terzen und Sexten, die dem mitaufgebotenen Clavier vorgeschrieben sind, herkömmt. Diese Harmonie soll uns für die fehlende feine, zarte Züge schadlos halten. Man untersage vielen Odensetzern diese Substitution, und sehe, ob sie sich so leicht vor dem Matten und Kriechenden, Trockenen und Steifen werden hüten können?

Uebrigens was will das sagen, wenn eine Ode oder ein Lied nicht so vielstrophicht wäre, daß man den Ausdruck der Worte alsdenn viel genauer und lebhafter in die Melodie setzen könnte; und daß, da man hingegen nur auf den Hauptaffect und gewisse vorzüglich schöne Stellen sehen müsse, es kein Wunder wäre, wenn die Melodie bey allen Versen nicht gleiche Würkung thäte? Denn in vielstrophichten Liedern kommt es auf den Ausdruck aller und jeder Worte, oder auch nur der meisten derselben, gar nicht an; sondern, wenn die **Hauptempfindung** des Liedes getroffen, und so ausgedrückt ist, daß der Sänger die Worte leicht mit den Tönen verbinden kann, so ist dieß hinlänglich. Wer verlangt denn, daß die Melodie bey allen Versen, in Absicht auf die musikalische Schilderung derer in jedem vorkommenden Worte, gleiche Würkung thun soll? Bey einem Liede von **einer** Strophe müssen, außer dem Affect, auch die Wendungen des Dichters in den Gedanken, die Einschnitte der Rede, und die De-

clamation eines jeden Commatis, und eines jeden Wortes darinn, auf das strengste beobachtet werden. Bey einer mehrstrophichten Ode aber darf alles dieses fast gänzlich aus der Acht gelassen werden. Ich werde einen andern Abend diese Gedanken fortsetzen, und habe die Ehre zu seyn,

Mein Herr,

Berlin, den 11. Nov. 1759.

ihr ergebenster Diener,
C. G. Krause,
Advocat.

Erste Fortsetzung
von dem Verzeichnisse deutscher musikalischer Odensammlungen.

VI.

Musikalischer Zeitvertreib, welchen man sich bey vergönnten Stunden, auf dem beliebten Clavier, durch Singen und Spielen auserlesener Oden, vergnüglich machen kann. Erster Theil, 1743. und der zweyte 1746. Frankfurt und Leipzig. Der erste Theil enthält zwey und dreyßig Stücke; und der andere vier und dreyßig. Wer an altfränkischen Wendungen, scheußlichen Schnitzern wider die Harmonie, ungeschickten Melodien, u. s. w. Zeitvertreib findet, dem wird mit dieser Sammlung gedienet seyn.

VII.

Sammlung neuer Oden und Lieder. Erster, zweyter und dritter Theil. Hamburg, bey Johann Karl Bohn. in groß 8. Diese Sammlung hat mit dem ersten Theil im Jahre 1742. ihren Anfang genommen. Der zweyte Theil erschien 1744, und der dritte 1752. Die Texte dazu sind vom Herrn von Hagedorn, und der Componist ist Herr Görner. Der erste Theil enthält fünf und zwanzig Stücke; der andere dreyßig, und der dritte funfzehn. Diese Odensammlung würde unverbesserlich seyn, wenn dem Verfasser nicht einige zu sehr in die Augen fallende Fehler wider die Richtigkeit der Harmonie entwischet wären; und wenn er sich in seinen sonst sehr fließenden und hübschen Melodien mehr nach der Fähigkeit der mehresten Stimmen gerichtet hätte. Doch diese letztere Anmerkung gehet nur eine kleine Anzahl von Lie-

Liedern an. Bey allen Fehlern, die die görnerische Sammlung haben kann, gehöret sie unter diejenigen, in welchen man des übrigen Guten wegen die schwächern Stellen übersehen muß.

VIII.

Freymäurer-Lieder. Im Jahr 1746. Ingleichen

IX.
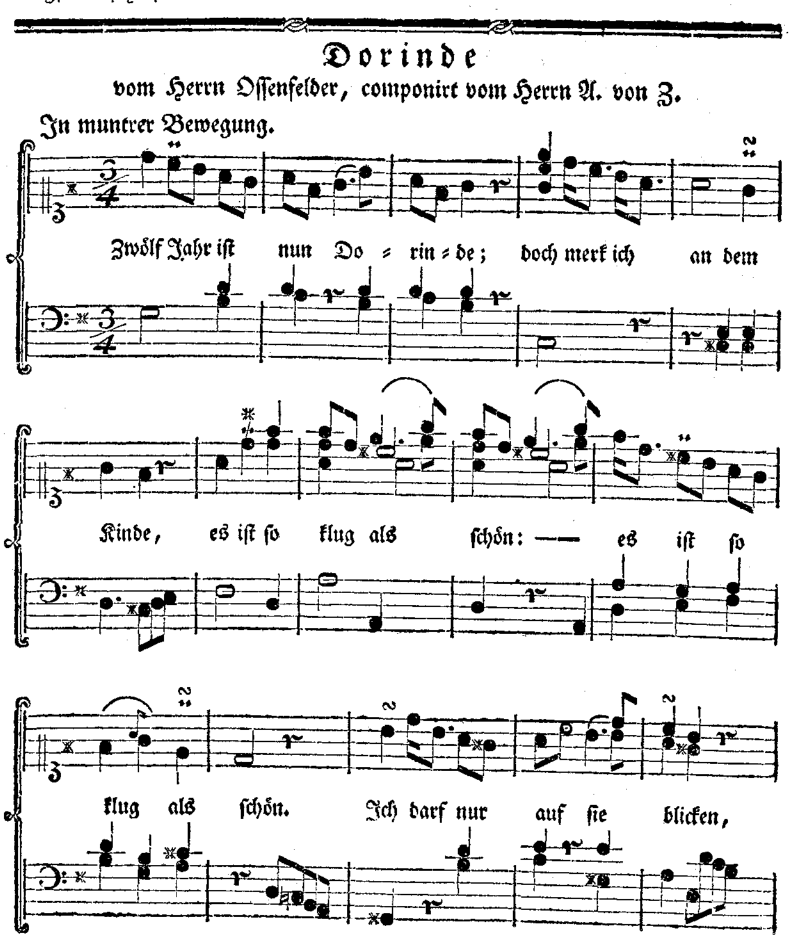
Neue Freymäurer-Lieder, mit bequemen Melodien. Verfertigt und herausgegeben von einem Mitgliede der Loge Zorobabel. Kopenhagen, bey Franz Christian Mumme. 1749.
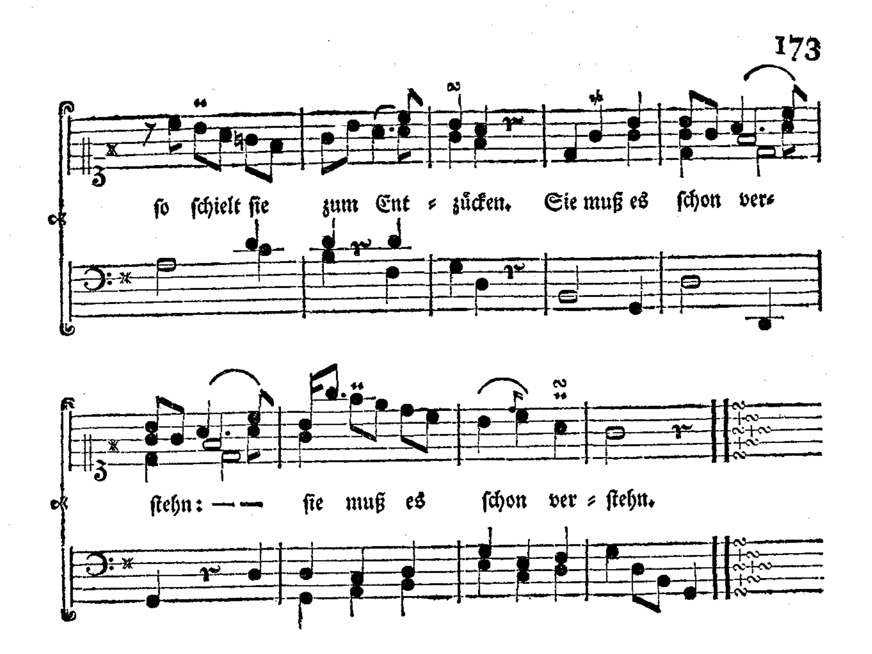
Die erstere Sammlung enthält neun, und die letztere sechzehn Stücke. Beyde scheinen von eben demselben Dichter und Componisten herzurühren. In der Zuschrift der zweyten Sammlung schreibt der Verfasser folgendergestalt von sich: "Da die Tonkunst meine beständige Beschäftigung, und folglich mein Hauptwerk "ist, wie diejenigen gar wohl wissen, die mich kennen: so wird man, und zwar "mit allem Rechte, alle zu den Odenmelodien gehörige Eigenschaften von dieser "Sammlung verlangen. Es ist wahr, es ist meine Absicht allerdings gewesen, "alles zu beobachten, was nur diese Art von Melodien leicht, angenehm, flies-"send, allen Hälsen und Stimmen aber auf das bequemste machen kann: also, "daß sie von allen, sie mögen nun der Musik kündig oder unkündig seyn, mit "sehr leichter, und fast ohne Mühe, zu singen sind. Zugleich habe ich darauf "gesehen, den itzigen Geschmack in der Tonkunst, (der, wie billige Kenner gar "wohl wissen, der beste Geschmack ist, den man jemahls gehabt hat,) mit den "übrigen Eigenschaften oder Characteren der Lieder, und mit ihrem vollkomm-"nen Inhalte auf das genaueste zu verknüpfen. Folglich habe ich, der allgemei-"nen, doch den Regeln der Tonkunst gänzlich widersprechenden, Gewohnheit ent-"gegen, alle Strophen eines Liedes in Erwägung gezogen, bevor ich die Melo-"die eingerichtet und abgefasset habe. So wenig dieses in verschiednen seither "gedruckten Odenmelodien beobachtet worden, so nothwendig ist es dennoch. "Wie kann man der Bequemlichkeit im Singen zu Hülfe kommen, und einem "gehörigen Ausdrucke der Worte folgen, wenn man sich bloß nach der ersten "Strophe richtet, um die übrigen aber unbekümmert ist? Da doch öfters die "Einrichtung der Schlußpunkte, die Beschaffenheit des Inhalts, oder auch der "Worte und Sylben nach der Anzahl der Strophen noch verschieden sind. Das "Sylbenmaaß macht es also nicht allein aus. Ein vernünftiger Componist, den "die eingerißnen üblen Gewohnheiten nicht verführen, wird auch in bloßen Oden-"melodien mehr zu beobachten finden, als ein solcher, der die Gewohnheit und die "Vorurtheile zu Schiedsrichtern seiner Werke setzet; im übrigen aber das Win-

"kelmaaß der Vernunft, der Wahrheit und des guten Geschmacks, eben so we-
"nig, als die Namen und Charaktere der Stücke, die er verfertigen soll, ken-
"net. — Endlich übersteiget keine Melodie den Anfang der None, oder we-
"nigstens sehr selten ꝛc."

Dorinde

vom Herrn Oſſenfelder, componirt vom Herrn A. von Z.





Zwölf Jahr ist nun Dorinde;
Doch merk ich an dem Kinde,
Es ist so klug als schön.
Ich darf nur auf sie blicken,
So schielt sie zum Entzücken.
Sie muß es schon verstehn.

Jüngst drückt ich ihr die Hände,
Als wenn ich was empfände,
Als wärs um mich geschehn.
Sie schlug die Augen nieder,
Und drückt und seufzte wieder.
Sie muß es schon verstehn.

Ein frischer Strauß bedeckte,
Was sich noch leicht versteckte;
Ich prieß die Blümchen schön.
Beym Knöspchen einer Rose
Erröthete die Lose.
Sie muß es schon verstehn.

So Unschuld als Verlangen
Durchglühten ihre Wangen.
Kaum mahlt der Lenz so schön.
So schön mußt ich sie küssen;
Da ließ ihr Kuß mich schließen:
Sie müßt es recht verstehn.

Schreiben.

Vielgeehrteste Herren Briefschreiber,

Habe Ihnen hiemit die Nachricht geben wollen, daß ich Adam Riese heisse, und diesen Nahmen von meinen herrlichen Thaten bekommen habe, von welchen Sie schon vermuthlich haben reden hören, und die nächstens ein guter Freund von mir, aus einem mit demselben geführten weitläuftigen Briefwechsel, und aus meinen ihm mündlich vertrauten Nachrichten, in einem besondern Buche der Welt gedruckt vorlegen wird. Habe itzo Lust, ob ich mich schon in ziemliche Renommee gesetzet habe, noch einen Streich zu wagen, und den kleinen Zachäus zu paaren zu treiben. Bitte Sie, meine Herren, bey meinem Zweykampfe zu erscheinen, und mir den Preiß im Treffen und Spielen zu ertheilen. Bin wenigstens dreymahl älter, als der kleine Zachäus, und dieser kleine Wagehals sollte sich schämen, mit mir anbinden zu wollen. Werde dafür fleißig ihre Blätter lesen, und mir über gewisse Sachen, die ich nicht recht verstehe, eine Erklärung ausbitten. Ueberschicke hiebey eine Polonoise in krebsgängiger Bewegung, worüber ich mir etliche Jahre den Kopf zerbrochen habe. Bitte für Lieb und Willen zu nehmen, allstets verharrend

Vielgeehrteste Herren Briefschreiber,

Von Hause,
den 15. Nov. 1759.

Ihr schuldiger Diener,
Adam Riese.



XXIII. Brief
an die
Gesellschaft.

Berlin den 24. November 1759.

Meine Herren,

Ich habe Ihnen am 23. Julius dieses Jahres eine Beurtheilung einer gewissen Fuge, deren Verfasser mit dem verdeckten Namen **Peter Kleinlieb** benennet worden war, zugeschicket; und Sie haben die Gütigkeit gehabt, dieselbe in Ihr sechstes Stück einzurücken.

Itzo erscheinet diese Fuge, unter dem Titel: **Allegro, für das Clavier alleine, wie auch für die Violine mit dem Violoncell zu accompagniren, von Johann Philipp Kirnberger componiret und vertheidiget**, mit einer ganz ungewöhnlich witzigen Vignette, welche die Tonleiter des französischen Violinschlüssels in Noten und Buchstaben ausdrücket, in öffentlichem Drucke.

Ich sehe mich verbunden, meine Kritik gegen diese Vertheidigung zu rechtfertigen: und ersuche Sie, meine Herren, auch dieser meiner Rechtfertigung, weil sie eine in die Kritik einschlagende Materie betrifft, in einem Ihrer Blätter einen Raum zu vergönnen: zumal da der Streit in Ihren Blättern seinen Anfang genommen hat.

Weil ich aber nicht die Ehre habe, ein Mitglied Ihrer Gesellschaft zu seyn: so werden Sie mir erlauben, daß ich dem Herrn Verfasser des Allegro, welcher uns nunmehr öffentlich belehret hat, daß er nicht Peter Kleinlieb, sondern **Johann Philipp Kirnberger** heißet, weiter nichts beantworte, als was meine Kritik und sein Allegro anbetrifft.

§. 1. Der Herr Verfasser irret sich, wenn er sagt, daß sein Allegro **von einer sich nennenden musikalischen** Gesellschaft sey getadelt worden. Ich versichere, daß ich es ganz allein bin, der es öffentlich getadelt hat, und ver-

sichere noch einmal, daß ich nicht zur musikalischen Gesellschaft, welche die kritischen Briefe heraus giebt, gehöre, und mich also dessen, was Herr Kirnberger etwan mit dieser Gesellschaft insbesondere auszufechten haben mag, weder active noch paßive annehmen kann noch darf.

Er irret sich ferner, wenn er sagt, daß die gewisse Fuge eines so genannten Peter Kleinlieb unter dem verkappten Namen **Paul Dreyklang**, im sechsten kritischen Briefe sey getadelt worden. Wer gesunde Augen hat, wird sehen, daß ich meine Beurtheilung nicht **Paul Dreyklang**, sondern also * * * * * * unterschrieben habe.

Da ich nun also nicht der Tadler bin, welcher sich unter dem Namen **Paul Dreyklang** versteckt hat: so geht die Aufforderung, die Maske abzuziehen, auch nicht mich, sondern den Herrn **Paul Dreyklang** an, von welchem Herr Kirnberger diese Freymüthigkeit zu erwarten belieben wird. Für meine Person bitte ich mir nichts weiter aus, als daß er mich, seinen eigenen Worten nach, entweder **der Erkenntlichkeit oder dem Mitleiden, welches ich von unsern beyderseitigen Lesern zu erwarten haben werde**, überlasse. Im übrigen bedaure ich, daß er hier nicht recht gelesen hat.

Es scheint ihm sehr empfindlich zu seyn, daß ich ein noch ungedrucktes Stück von ihm in öffentlichem Drucke beurtheilet habe. Damit nicht etwann jemand meiner Leser mich gleichfalls einer Unbilligkeit gegen Herrn Kirnbergern beschuldigen möge, so muß ich mich hierüber rechtfertigen, und die wahren Ursachen meines Verfahrens öffentlich anzeigen. Wie leid ist es mir, wenn Herr Kirnberger durch die freywillige Entdeckung seines Namens selbst eine Sache bekannt machet, welche hätte verdeckt bleiben können.

Das im zweyten Stücke der **kritischen Briefe über die Tonkunst** eingerückte Billet mit der Unterschrift **Peter Kleinlieb**, hielt ich, als ich das gedachte zweyte Blatt der kritischen Briefe zu lesen bekam, für eine kleine Satyre, oder wenigstens für eine Warnung für jemanden, über eine gewisse musikalische Begebenheit, die etwan irgendwo vorgefallen seyn müßte, mir aber damals unbekannt war, und welche ich auch selbst nicht errathen konnte. Nimmermehr würde ich auf den Einfall gekommen seyn, zu glauben, daß der Verfasser des Billets es im Ernst geschrieben, oder wirklich sich selbst gemeynet haben sollte. Ich glaube auch nicht, daß irgend noch ein Mensch, der iemals nur etwas von Ironie oder Satyre hat reden hören, auf einen so ungereimten Gedanken gerathen seyn sollte, daß jemand sich selbst wegen einer begangenen Impertinenz auf diese Art anklagen würde.

Kurz

Kurz hernach aber erfuhr ich, daß Herr Kirnberger sich selbst gegen alle seine Bekannten für denjenigen ausgab, auf welchen das Billet unter Peter Kleinliebs Namen gemünzet sey; und daß er erstaunlich auf denjenigen schalt und schimpfte, welcher ihn verhaßt machen und unterdrücken wollte, indem er ihm ein solches Billet angedichtet hätte: ohnerachtet seines Namens nicht darinn gedacht, weder die Duette noch der Ort wo etwas daraus gespielet worden, genennet war, und also kein Mensch ihn für den wirklichen Verfasser des Billets hielte, noch halten konnte. Unterdessen war es wahr, daß er nicht nur in vielen Gesellschaften gewisse Duette eines berühmten Mannes hämisch durchgezogen hatte; sondern auch, daß er nach einem heftigen Streite mit jemanden, der die Partie des Verfassers der Duette genommen hatte, auf einer Orgel, und zwar in einer Kirche, wo er den Verfasser gegenwärtig vermuthete, ein Stück davon mit einem zugefügten Basse gespielet hatte, um zu zeigen, daß er noch einen Baß dazu machen könnte, welche Weisheit ihn schon seit einiger Zeit gedrücket hatte. Ich erfuhr weiter, daß er sonst noch verschiedene unglimpfliche Reden, gegen andere Compositionen dieses berühmten Verfassers ausgestossen hatte, und zwar in einer Gesellschaft, wo nicht etwan Musici allein, sondern auch andere Leute zugegen gewesen, die keine Musik verstehen; welche also aus der ganzen Philippica des Herrn Kirnbergers nichts weiter verstehen konnten, als daß ein berühmter Mann auch gewisse Sachen nicht recht machen, Herr Kirnberger aber sie besser verstehen müßte, ob sie, diese Leute, gleich nicht im Stande waren, es zu entscheiden.

Woher wußte denn aber Herr Kirnberger, daß er es just seyn müßte, auf den das Billet in den kritischen Briefen zielete? Konnte nicht ein anderer einen gleichen Versuch etwan mit den Duetten des **Naudot** vorgenommen haben? Schlug ihn etwan sein Gewissen? Wäre ich bey diesem Vorfalle an Herr Kirnbergers Stelle gewesen, so würde ich, wenn mich mein Gewissen ja beunruhigt hätte, dieses Billet für eine kleine Warnung angesehen, ganz still geschwiegen, und mich eines solchen ungesitteten Verfahrens inskünftige enthalten haben. Ich würde den **Peter Kleinlieb** brav mit ausgelacht, und doch insgeheim dem Verfasser des Billets vielmehr Dank gewußt haben, daß er meinen wahren Namen verschwiegen, und meine Grobheit vielmehr auf sich selbst genommen hätte; da es ja den Lesern nicht verwehret war, auf diesen sowol als auf jeden andern zu rathen. Es würde gewiß kein grösseres Verbrechen gewesen seyn, wenn nun der Verfasser des gedachten Billets trocken hingeschrieben hätte: "**Ein gewisser Doppelcontrapunctist thut unrecht, daß er nach sei-"nem bisherigen Gebrauche, unerwiesenen Tadel wider die Arbei-"ten berühmter Leute, in Gesellschaften ausposaunet, und ihnen**

"öffentlich, und zwar sogar in der Kirche, wo ein solches Unterneh-"men sich am allerwenigsten hinschicket, und wo sie sich nicht ver-"antworten können, Trotz bieten will. Er sollte sich das *Nosce te* "*ipsum* empfohlen seyn lassen." Würde Herr Kirnberger wohl darüber einen Injurienproceß haben anfangen können?

Wäre es nicht besser gewesen, wenn Herr Kirnberger, wenn ihn ja die Tadelsucht gar zu sehr geplaget hätte, lieber wider die gedruckten Duette, und die gedruckte Vorrede, über welche er murret, seine Zweifel öffentlich im Drucke an den Tag geleget, und des Verfassers Vertheidigung oder nähere Erläuterung abgewartet hätte?

Allein Herr Kirnberger dachte ganz anders. Er war überzeugt, daß sonst niemand als er unter dem Namen Peter Kleinlieb verstanden werden könnte. Er posaunete seine Schande selbst überall aus, und schrie an allen Orten jämmerlich über Unrecht und Unterdrückung. Hat sich wohl jemahls ein Musiker selbst für den **Caraffa** im musikalischen Quacksalber, oder für den **Charis** in Prinzens satyrischem Componisten ausgegeben: ob sich gleich viele, hie und da, dabey gefühlet haben mögen? Als vollends das Schreiben **Paul Dreyklangs**, worinn er aufgefodert wird, zu den bewußten Duetten, welche bisher unter andern der Vorwurf seiner tadelsüchtigen Zunge gewesen waren, den Baß zu machen, in den kritischen Briefen eingerückt worden war, wußte er sich noch weniger aus dem Handel zu ziehen. Bald wollte er die Bässe machen, bald kam ihm wieder das Grauen davor an. Ein guter Freund rieth ihm, das Unrechtmäßige in seinem bisherigen Verfahren zu erkennen, und Gelegenheit zu suchen, es wieder gut zu machen, im Fall ja der Herr Verfasser der Duette wieder ihn aufgebracht wäre: obgleich dieser, wie man mich versichert, anstatt zu zürnen, desto mehr über die ganze Sache gelachet haben soll. Allein anstatt einer Antwort auf diesen guten Rath, schickte Herr Kirnberger dem gedachten Freunde die **Fuge**, welche itzo gedruckt erscheint, mit diesem auf dem Rücken des Bogens geschriebenen Billette zu:

Mein Herr,

"Ich nehme mir die Freyheit, dieses Allegro Ihnen zu præsentiren, sollte es Dero Beyfall in etwas erhalten, so werde ich dadurch mehrere von der-"gleichen Art zu verfertigen encouragiret werden, ich verhoffe bey Gelegenheit "Ihr wahres Sentiment hierüber, versichert, daß ich dasjenige, welches Sie "inskünftige zu beobachten mir rathen werden, in dem übrigen Stücke mit "der größten Attention zu observiren. Könnte 2c.

Nun

Nun lasse ich die Leser selbst urtheilen, ob Herr Kirnberger nicht das Billet und die Fuge deswegen abgeschicket hat, um seine Größe darinn zu zeigen, und seinem Freunde darzuthun, wie weit er sich über den Verfasser der Duette in seinen Gedanken hinaussetzte. War ihm mit Kritiken gedient; warum giebt er sich denn itzt so viel Mühe, sich zu vertheidigen? Hätte er sich aber nicht vielmehr damals zurück ziehen, als vorrücken sollen? Doch er glaubte seiner Sache gewiß zu seyn.

Mich, ob mich gleich die ganze Sache nichts angeht, verdroß gleichwohl sein Verfahren, so wie es viele andere ehrliche Leute verdrossen hat, deren Namen, wenn ich nur einen hier anführen wollte, Herr Kirnbergern sehr beschämt machen würden. Und weil mir seine Fuge mit seinem gleich angeführten Billette durch einen besondern Zufall in die Hände gerieth, und ich verschiedenes darinn fand, welches bestraft zu werden verdiente: so verfertigte ich meine Kritik, und sandte sie den Herren Verfassern der kritischen Briefe. In kritischen Briefen über die Tonkunst müssen ja musikalische Stücke und Sachen kritisiret werden.

Was ich für einen Beruf dazu gehabt habe: : : : Den welchen alle Menschen haben, sowohl die Ehre ihres Nächsten wider boshafte Verkleinerungen zu retten, als auch die Besserung der Fehler, welche sie wahrnehmen, zu suchen, und eingebildete Geister zur Erkenntniß ihrer eigenen Schwachheit zurück zu führen. Daß ich hierzu Fug und Recht gehabt habe, **daß es nicht von ohngefähr geschehen, und daß alle ehrliche Leute, in allem was ich bisher in dieser Sache gethan, völlig so denken wie ich,** will ich mit zwo Stellen aus einen berühmten alten Dichter beweisen:

"Gleichwie **Machaon** brennt, und heilt mit klugen Händen,
"So mag (ein Kritiker / auch ein Poet) zwar strafen, doch nicht schänden;
"Und wer denn solchen Mann zu den Verläumdern schreibt,
"Der wisse, daß ihn selbst der Erzverläumder treibt.
"Es ist Poetenwerk, mit fremden Namen spielen,
"Und dergestalt mit Glimpf auf wahre Laster zielen.
"Nimmt aber jemand selbst sich solcher Laster an,
"Wer ist in aller Welt, der solches ändern kann?
"Hat jemand Codrus Art, der mag den Namen erben,
"Wer Hirsenpfriemer heißt, mag Hirsenpfriemer sterben.

"Ein frommer eifert nicht, sein Herz das spricht ihn los.
"Wer schuldig ist der schreyt, und giebt sich selber blos.
"Wen sein Gewissen beißt, mag seine Thorheit hassen,
"Hab ich den : erzürnt: ich kann es noch nicht lassen.
"Ich biete Recht und Trutz, dem der mir solches wehrt,
"Wer Laster straft, der hat die Tugend recht gelehrt." **Rachel.**

Wie weitläuftig muß man nicht seyn, manchem Musiker eine Wahrheit begreiflich zu machen; nämlich diese, daß das niederträchtige heimliche Verläumden vor der ganzen gesitteten Welt eine strafbare Sache ist, und daß man zwar beurtheilen und seine Meynung sagen, aber nicht durch heimliche tückische Griffe die Ehre seines Nächsten schmälern darf. Ich weiß zwar wohl, daß dem Herrn Verfasser der Duette, welche eigentlich hier der Zankapfel sind, so wenig an meiner ungebetenen Unternehmung, seine Ehre zu vertheidigen, gelegen ist, als er vielleicht Herrn Kirnbergers Angriffe derselben achtet. Unterdessen würde ich mich freuen, wenn der Anlaß, den ich daher genommen habe, die glückliche Wirkung hätte, daß dadurch einige üblen Gewohnheiten unter den Musikern weniger würden.

Itzo komme ich auf die Rechtfertigung meiner Kritik.

S. 4. Der erste Absatz geht aus oben schon angeführten Ursachen vorbey. eben daselbst heißt es: **Der Herr Criticus verspricht** 2c.

Die Verwechselung des Tenor-Zeichens mit dem Alt-Zeichen ist in denen meiner Kritik beygefügten Noten, wirklich ein Druckfehler. Deswegen kann der Herr Kirnberger sicher seyn, daß ich ihm heimtückischer Weise keine zwo verbotene Octaven habe aufbürden wollen, da es mir ja offenbar frey stand, den Fang zwoer verbotenen Octaven, worüber sich mancher Musiker so sehr freuet, als ein canadischer Wilder über eine abgezogene Hirnschädelhaut, öffentlich und zwar gedruckt bekannt zu machen.

Der Zweifel des Herrn Kirnbergers, ob ich den Septimensprung für unerlaubt halte, ist ungegründet. Ich habe das Wort **Septimensprung** nur deswegen gesetzt, um die Note **cis**, welche hier die zweyte Note eines Septimensprunges ist, desto deutlicher zu bestimmen. Sonst würde ich nicht ermangelt haben, auch diesen Septimensprung zu tadeln: da ich vielmehr nur die bey dem **cis** zum Grunde liegende Harmonie getadelt habe. Herr Kirnberger hätte also die Mühe ersparen können, die Rechtmäßigkeit des Septimensprunges so weitläuftig zu erhärten, und einige Strahlen seines neumodischen Witzes bey Gelegenheit eines Schulexempels, welches ihm der seelige Capellm. Bach vorgeschrieben haben soll, anzubringen, und uns zu lehren, was von einigen alten Regeln zu halten sey. Kein Mensch hat ja hier weder von Sprüngen noch Auflösungen der Septime gesprochen. Wozu dient denn hier diese confuse Weisheit?

In diesem ganzen Septimendiscurse hat also Herr Kirnberger nichts als Luftstreiche gemacht.

Doch finde ich noch etwas hiebey zu erinnern. Es scheint als hätte mir Herr Kirnberger auf dem Titelblatte einen Druckfehler boshaft höhnisch aufmutzen,

tzen, und gleichsam den Lesern zu verstehen geben wollen, als wenn ich den französischen Violinschlüssel zu lernen nöthig hätte. Wie wenn ich mich nun hier an ihm hätte rächen, und vor meiner Vertheidigung nicht das musikalische, sondern das grammatische a, b, c, welches die Jungen in der Schule lernen, vordrucken lassen wollen, um anzuzeigen, daß er erst lesen, und das Gelesene verstehen lernen müßte, ehe er Kritiken beantworten will. Wer hat wohl jemals gehöret oder gesehen, daß der große und berühmte Verfasser des musikalischen Buchs Gradus ad Parnassum **Fuchs** geheißen habe? **Fux** heißt er: und Herr Kirnberger, der sonst doch so sehr um die wahren Namen bekümmert ist, und nicht **Kleinlieb** anstatt **Kirnberger** heißen will, hat dieses noch nicht gelesen? Was so oft unrecht wiederholet wird, ist kein Druck- sondern ein Autorfehler. Ein schlechtes Zeichen der Aufmerksamkeit auf berühmte Leute!

S. 5. der 2te Absatz: "**Ich sehe gleichfalls nicht ein, warum "man die Grundnoten einzig und allein nehmen, und nicht viel- "mehr Verwechselungen**" rc.

Die Rede ist hier nur von einer richtigen Harmonie in den contrapunktischen Versetzungen; und hier behaupte ich, daß alle Verwechselungen, oder Grundgebäude, welche eine unrichtige Harmonie angeben, oder auch nur anzeigen, verboten sind. Wider richtige Verwechselungen einer richtigen Harmonie habe ich nicht gestritten. Hier begeht auch Herr Kirnberger eine offenbare Falschheit, indem er sagt: es enstünden bey der Verwechselung aus den **Oberstimmen** entlehnte Töne; und also Oberstimmen für **Mittelstimmen** setzt. Jenes ist wahr und erlaubt: dieses ist falsch. Z. E. bey dem harmonischen Dreyklange ist die Terz eine umkehrbare Stimme, welche, wenn man sie zum Grunde legt, den Sextenaccord über sich fodert. Die Quinte aber ist, und bleibt bey beyden, wenn nicht Bindungen vorher gehen, die Mittelstimme, welche den Accord der Sexte und Quarte über sich verlangt, und also keinen eigentlichen Baß eines frey angeschlagenen Accords, in einer gebundenen Composition, abgeben kann. Sie ist folglich, wenn sie bey dem Dreyklange, ohne Bindung zum Grunde gelegt wird, der aus der eigentlichen Mittelstimme entlehnte Baß; und von diesem habe ich geredet: wie aus folgendem noch deutlicher erhellen wird.

(Die Fortsetzung folget künftig.)
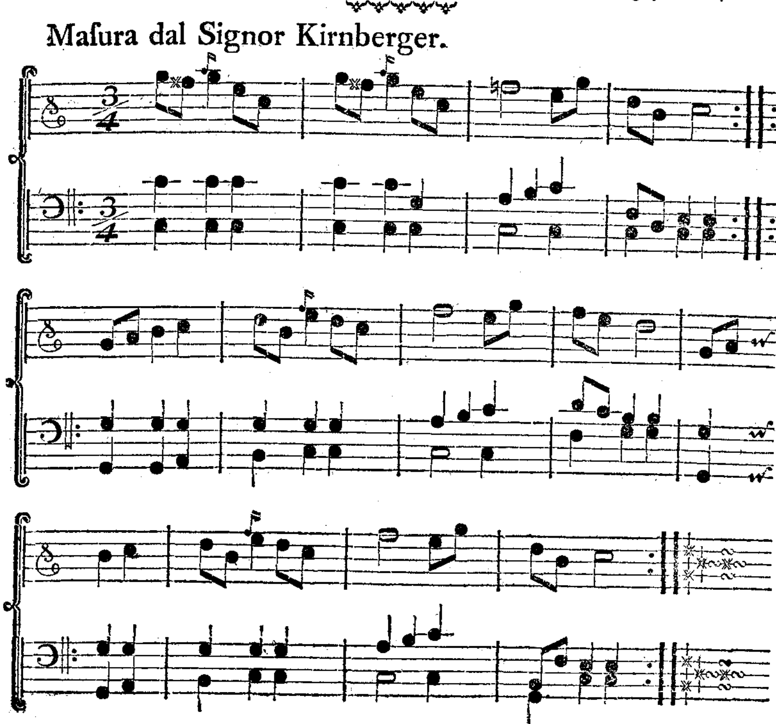


Meine

Meine Herren,

Das im Anschluß hierbey gehende Stück gehört zu den **Tänzen verschiedner Nationen**, womit der Herr K. vor einigen Jahren das Publicum belustigte. Ich habe es unter einigen Handschriften gefunden, die mir ein guter Freund von diesem Verfasser gemein gemacht hat. Sie werden eben den scharfsinnigen Geist, und den feinen Geschmack darinnen bemerken, welche man in den größern Compositionen dieses Setzers bewundert. In der That muß sich unter andern die glückliche harmonische Wendung zwischen dem Diskant und dem Baß vom eilften bis zum zwölften Tact vorzüglich schön ausnehmen. Wer sollte in einem haydamackischen Tanze dergleichen süße Leckerbißchen vermuthen? Wie allerliebst! Verlangen Sie, meine Herren, ein Trio in größerm Format von unserm künstlichen Verfasser zu sehen: so kann ich damit aufwarten. In Erwartung, daß Sie beykommendes Ballet einiger Anmerkungen würdigen werden, habe ich die Ehre zu seyn rc.

Philomusus.

Masura dal Signor Kirnberger.



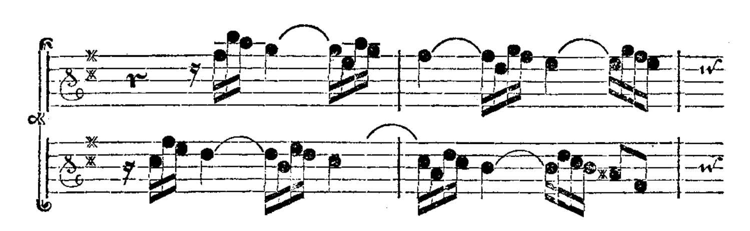
XXIV. Brief.

Fortsetzung des XXIII. Briefes an die Gesellschaft.

Berlin den 1. December 1759.
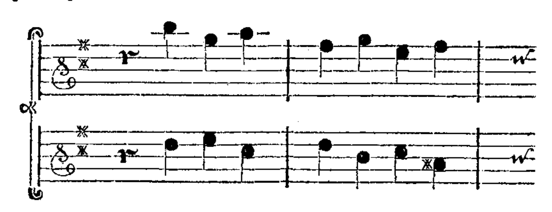
Bey dieser Gelegenheit läßt Herr Kirnberger einige Strahlen seiner zwostimmigen Compositionsweisheit schießen, und lehret uns, wo wir die Sätze, die nur dreystimmig, nicht aber zwostimmig erlaubt sind, zu suchen haben. Er, der uns auf der vorigen Seite, mit Exempeln, die nicht zur Sache gehöreten, gezeiget hatte, wie viel von einigen alten Regeln zu halten sey, verweist uns auf **Murschhausern.** Und zum deutlichen Beweise setzt er ein dreystimmiges Exempel, und darnach noch ein zwostimmiges von **J. S. Bachen** her, aus welchen, wenn man sie genau betrachtet, nichts weiter erhellet, als das, was wir schon lange wissen, nämlich, daß der seel. **J. S. Bach** die Quarte in einem zwostimmigen Satze nicht für eine rechte Grundstimme gehalten haben soll. Ich verehre das Andenken dieses großen Mannes. Weil er aber schon todt ist, und sich also nicht selbst verantworten, noch seine wahre Meynung entdecken kann: so wird man mir auch nicht übel nehmen, wenn ich das, was dieser oder jener, der ihm etwan einmal durch die Schule gelaufen ist, der Welt als Gesetze aufbürden will, nicht sogleich, sobald nur sein Name dabey steht, als Evangelia annehme, am allerwenigsten Herr Kirnbergern, der nicht einmal Namen recht lesen, und das, was doch sehr deutlich an ihm getadelt wird, nicht einmal verstehen kann, der immer eins fürs andre nimmt, wie mich für **Paul Dreyklangen,** wenn ich, sage ich, am allerwenigsten diesen Herrn Kirnberger für den wahren Erbinnhaber der Bachischen Grundsätze erkenne, und immer im Zweifel stehe, ob er auch des seel. **Bachs** Meynung recht begriffen habe.

Das Murschhauserische Exempel S. 6. oben, welches aus lauter langen Grundnoten besteht, gehöret, da wir nicht von langen Grundnoten handeln, auch hieher nicht: folglich mögen die im zwostimmigen Satze verbotenen Sätze, welche Herr Kirnberger meynet, wahrscheinlicher Weise nur die Quartensätze, und zwar die verzierten Quartensätze, im contrapuncto florido, wie die großen Meister sagen, seyn. Aber wie gerathen denn diese Quartensätze, welche er S. 5. und 6. anführet, in eine Vertheidigung seiner Fuge, wo nicht diese, sondern viel schlimmere Quartensätze, deren er sich verdächtig macht, vorkommen? Nicht wahr, er säuget Mücken, und verschlucket Kameele? Ich wette drauf, hier ist ihm der Zorn über die bewußten Duette wieder ans Herz getreten. Dem sey wie ihm wolle, ich will ihm beweisen, daß diese Art von Quartensätzen,
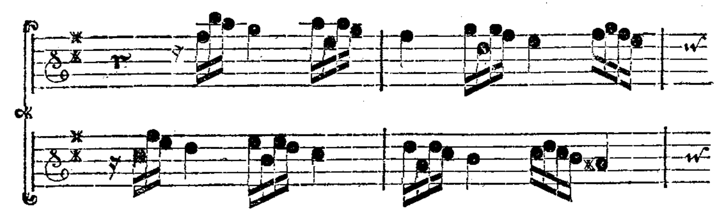


im zwostimmigen Satze recht und gut, und erlaubt sey. Und zwar mit Gründen will ich es ihm beweisen, welche er mir durch Gegengründe widerlegen oder schweigen muß.

Auf was für eine Grundharmonie gründet sich wohl der vorhergehende Satz? Nicht wahr, auf diese?

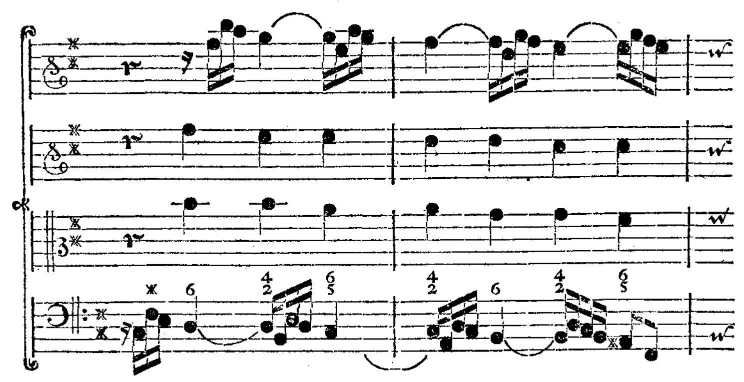


Ist diese im zwostimmigen Satze erlaubt? Herr Kirnberger wird es nicht läugnen. Nicht wahr, dieser Satz:

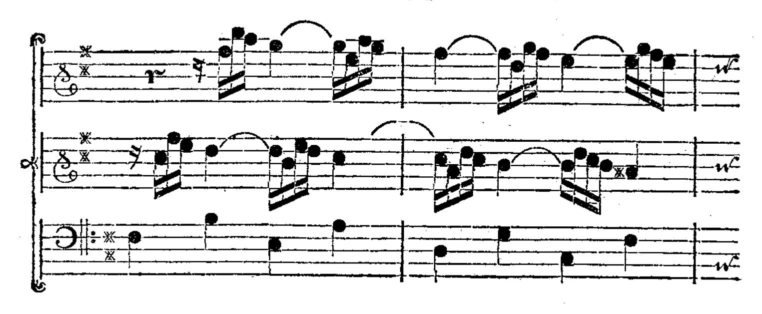
ist



ist auch gut? Ja. Nun wird Herr Kirnberger aber doch auch wohl wissen, daß die Dissonanzen nichts anders sind, als ein Aufhalt der vorhergegangenen, oder eine Vorausnahme der darauf folgenden Consonanz. Folglich ist hier die Quarte auch nichts anders als eine Zurückhaltung der vorhergegangenen Sexte in der Unterstimme, so wie die Quinte wechselsweise eine Zurückhaltung der vorhergegangenen Terz in der Oberstimme ist. Wenn man nun diesen oben beschriebenen Satz mit seinen Mittelstimmen ausfüllet, so entstehet daraus dieser untadelhafte vierstimmige Satz:
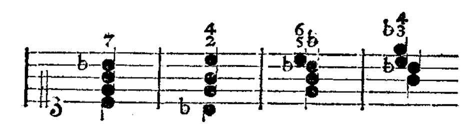


Keinem Menschen ist wohl jemals in den Sinn gekommen, den Baß hier nicht für die rechte Grundstimme zu halten. Sonst würde man in unsern bezieferten Bässen keine $\frac{4}{2}$ mehr antreffen. Folglich ist dieser Satz, wenn er zwostimmig steht, nicht ein Satz, dem der Baß fehlet, sondern ein Baß und eine Oberstimme, der die Mittelstimmen fehlen. Will man die Septime unter der Quarte haben: so thut man nichts weiter, als daß man einen richtigen harmonischen Satz für einen andern eben so richtigen setzen will.



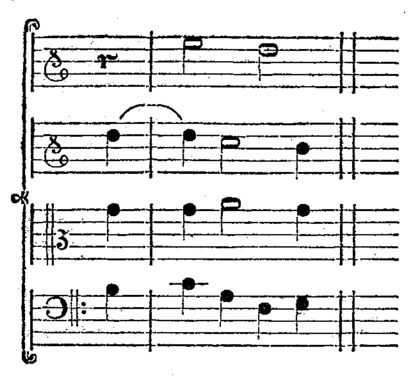
Und bey diesem letztern ist dann freylich die Quarte die Mittelstimme, so wie es hingegen bey jenem der Ton ist, welcher in der Mitte die Secunde, über der Unterstimme, in der Tiefe aber die Septime unter der alsdenn entstehenden Mittelstimme wird. Folglich haben diese Sätze, in diesem Falle, gleiches Recht mit einander: und bey dem zwostimmigen Septimensatze kann man mit gleichem Rechte die Quarte als Grundstimme, so wie bey dem Quartensatze die Septime als Grundstimme verlangen. **W. Z. E.**

Ein jeder wird einsehen, daß bey einem zwostimmigen Satze, wo man nicht einmal den vollkommnen Dreyklang haben kann, und welcher folglich an sich selbst schon nur eine unvollkommene Harmonie hat, der Natur der Sache nach, immer eine oder mehr Stimmen in der Harmonie fehlen müssen. Da es nun einige Sätze giebt, in welchen alle Stimmen die Grundstimme abgeben können, wie zum Exempel der Accord der kleinen Septime ist, aus welchem folgende, und also auch der mit $\frac{4}{2}$ entspringen:

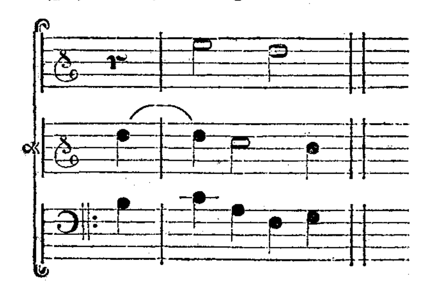


so ist es in einem zwostimmigen Satze, **erstlich** willkührlich, denjenigen von diesen vieren zu erwählen, welchen man will: **zweytens** ist unmöglich zu vermeiden, daß nicht hier und da noch eine Grundstimme, sobald ein solcher Satz sich meldet, darunter geflicket werden könne. Dieses ist aber alsdenn nicht ein fehlender, sondern ein überflüßiger Baß, der weiter nichts thut, als daß er den Satz, den der Componist hier haben wollte, in den verwandelt, welchen er nicht
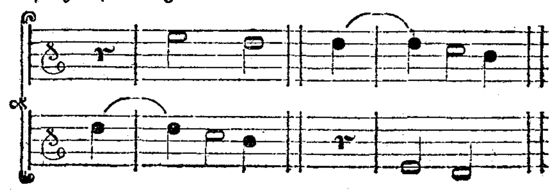
nicht haben wollte. Ich gebe zum Ueberflusse noch ein ganz kurzes Beyspiel. Man sehe diese vierstimmige Harmonie an:



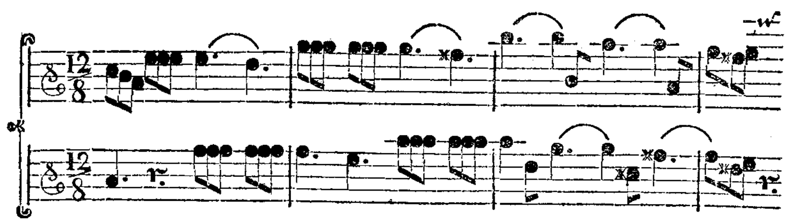
Läßt man die dritte Stimme aus; so bleibt dessen ungeachtet, noch eine dreystimmig vollkommene Zusammenstimmung:



Nimmt man sie zwostimmig:



so fehlet augenscheinlich der Baß; welchen ein Baßmacher von Profeßion sogleich dazu zu setzen bereit seyn wird. Deswegen wird doch niemand sagen, daß die beyden Stimmen im letztern Exempel nicht eine gute zwostimmige Harmonie abgeben sollten: ob man gleich auch den Baß im dreystimmigen Exempel bey zwo Stimmen zur Grundstimme nehmen kann: wobey aber alsdenn wieder die Mittelstimmen fehlen. Eine Autorität, daß dieser Satz wirklich in zwostimmigen Sachen angewendet werden kann, giebt Herr Telemann in seinen gestochenen Duetten für zwo Querflöten, im letzten Allegro des zweyten Duetts, vom vierten Tacte an:



Ganz anders verhält es sich mit denen Sätzen, die aus dem Dreyklang allein entspringen; von welchen wir bald reden werden. Zu diesen kann man nicht überall einen richtigen Baß setzen, ohne ihn NB. auf eine fehlerhafte Weise aus den Mittelstimmen zu entlehnen, oder gar einen Ton aus der Oberstimme durch die Octave zu verdoppeln: und das ist dann wieder entweder ein falscher oder ein überflüßiger Baß.

Doch dies läuft schon in die Forderung des Herrn **Paul Dreyklang**, nämlich daß Herr Kirnberger zu den bewußten Duetten einen richtigen Baß machen soll, hinein. Ich verlasse also diese Materie, und bewundere nur noch die List des Herrn Kirnbergers, daß er hier gleich Herr **Telemans melodische Canons** vorschiebt, und darunter von seinem Gegner einen Baß verlangt. Er mache doch erst selbst sich von der von ihm gefoderten Aufgabe los. Weis er denn keinen Unterschied unter einer **zusammen gedrungenen** Harmonie, dergleichen in den meisten Canons herrschet, und unter einer **ausgebreiteten** oder **ausgedehnten** Harmonie, dergleichen man sich zuweilen in einer freyen Composition bedienet? Hätte der Herr Verfasser der Duette, welche Herr Kirnbergern die Galle so sehr aufgerühret haben, lauter Canons machen wollen: wer weis, ob es Herr Kirnbergern nicht eben so schwer geworden wäre, als bey den Telemannischen, hie und da eine überflüßige Note im Basse hinzuklecken? Wir wollen sehen, wie er mit dem letzten Allegro des letzten Duetts zurecht kommen wird.

wird. Herr **Telemann** hat noch, lange nach den melodischen Canons, andere freye Duette für die Flöte, welche in Paris gedruckt worden sind, herausgegeben. Würden diese unserm Herrn Kirnberger unter fremdem Namen vorgeleget; ich wette drauf, er würde die Nase so sehr drüber rümpfen, als über die bewußten. Und doch wird er Herr **Telemannen**, der gleichsam der Vater und Schöpfer guter Instrumentalduette ist, vermuthlich nicht beschuldigen wollen, **daß er den zwostimmigen Satz vergessen habe.** Ob aber Herr Kirnberger bey wahren und unpartheyischen Kennern dem Vorwurfe der Pedanterey, und daß er immer eins mit dem andern, so wie hier das Nothwendige mit dem Ueberflüßigen, verwechselt, entgehen möchte: das überlasse ich verständigen Lesern zu entscheiden. Indessen wird hoffentlich niemand die freyen Duette von welchen hier bisher die Rede gewesen, mit denen stümperhaften sogenannten Duetten verwechseln, deren man einige, wenn es nöthig wäre, hier anführen könnte, bey welchen allerdings der Baß an vielen Orten vermisset wird; und welche der Herr Verfasser der vom Herrn Kirnberger angefochtenen Duette, in seinem Vorberichte vermuthlich gemeynet haben mag.

Trinklied,

aus den scherzhaften Liedern, componirt vom Herrn D.

Auf! werthen Brüder! schenkt euch ein!
Hier habt ihr Römer! hier ist Wein!
Nun stoßt bey euren Nachbarn an!
Ting! ting! ting! ting!
Kling! kling! kling! kling!
Ein Thor, der es uns itzt nicht nachgethan!

Der Weise, der oft menschlich lacht,
Und uns zu Menschenfreunden macht,
Der leb, und sey ein Ruhm der Zeit!
Ting! ting! ting! ting!
Kling! kling! kling! kling!
Und nach dem Tod krön ihn Unsterblichkeit.
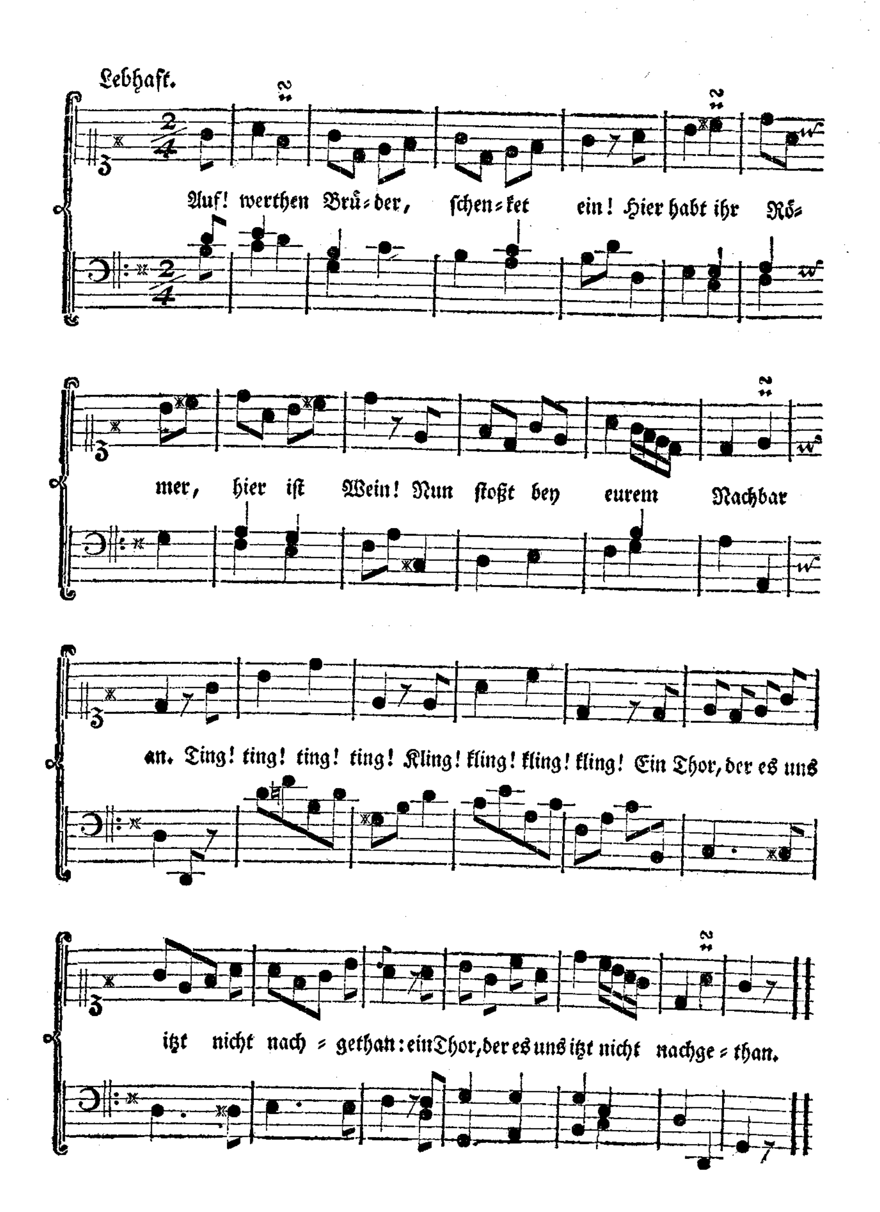
Es leben die, die uns zur Lust
Mit schwarzem Aug und voller Brust
So reizend die Natur erschuf!
Ting! ting! ting! ting!
Kling! kling! kling! kling!
Sie lieben sey uns ewig ein Beruf!

Der Jüngling, welchem ungeküßt
Kein Mädchen noch entronnen ist,
Soll leben, spät, wie itzt geküßt!
Ting! ting! ting! ting!
Kling! kling! kling! kling!
Nie fehl es ihm an Wahl, an Glück und List!

Es leb ein Greis, der noch entzückt
Sein Haupt mit jungen Rosen schmückt,
Der Jugend froh zu seyn gebeut!
Ting! ting! ting! ting!
Kling! kling! kling! kling!
Sein spätes Grab sey noch gebenedeyt!

Lebt alle, die der Freude hold
Den edlen Saft, ein trinkbar Gold,
Recht schmecken, niemals wild entweyhn!
Ting! ting! ting! ting!
Kling! kling! kling! kling!
Wer ihn nicht lobt, dem schenkt nicht weiter ein!

Lebhaft


Lebhaft.
Auf! werthen Brü=der, schen=ket ein! Hier habt ihr Rö=
mer, hier ist Wein! Nun stoßt bey eurem Nachbar
an. Ting! ting! ting! ting! Kling! kling! kling! kling! Ein Thor, der es uns
itzt nicht nach = gethan: ein Thor, der es uns itzt nicht nachge = than.

XXV. Brief.

Zweyte Fortsetzung des XXIII. Briefes an die Gesellschaft.

Berlin den 8. December 1759.

Eben daselbst. Daß Terzen bey Sätzen, die nicht umgekehret werden, eben so gut als die Sexten erlaubt seyn sollen, zeigt Herr Kirnberger durch zwey Exempel von J. S. Bach. Das habe ich nicht geleugnet, wohl aber dieses, daß die Terzen, über einer Grundnote, welche die Sexte zur Harmonie über sich verlangt, im reinen doppelten Contrapunkte nicht gebraucht werden dürften, weil bey der Umkehrung diese Terzen als Grundnoten, den frey anschlagenden Accord der Sexte und Quarte über sich verlangen würden.

Mit diesen beyden Exempeln macht sich Herr Kirnberger durch seine ganze Vertheidigung erstaunlich breit. Warum widerlegt er mich denn nicht aus den Gesetzen der Harmonie, wenn er so ein großer Harmonist seyn will?
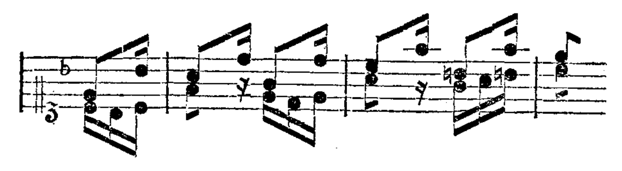
Ich könnte ihm gleich einwenden, daß es einem Tadler, wie er ist, nicht eher zukäme, die Freyheiten, welche sich ein durch so viele Proben bewährter weltberühmter Contrapunctist hie und da genommen haben möchte, zur Beschönigung seiner Fehler anzuführen, als bis er uns auch so viel Meisterstücke als dieser oder jener berühmte Mann geliefert hätte: zumal da zwo Personen einerley Sache aus sehr verschiedenen Ursachen, aber auch mit sehr verschiedenem Erfolge, thun können. Ich könnte ihm sagen, daß Bach bey einer dieser Fugen auf gar keine Umkehrung, bey der andern aber auf kein eigentliches Contrasubject, sondern nur auf eine umkehrbare Nebenharmonie gesehen habe. Daß dieses bey Bachen in einem Werke von 24 Fugen, wo so viele contrapunctische

Gegensätze vorkommen, wegen der Abwechselung eine Schönheit sey, einmal nicht nach der gewöhnlichen Weise umzukehren: daß aber eben dieses, bey Herr Kirnbergern, der nur mit einer einzigen Fuge, und zwar, wie oben erwiesen worden, andern zum Trotze mit einer einzigen Fuge aufgezogen kömmt, allerdings ein Fehler sey. Wollte er mit Fleiß eine schlechte Fuge machen? Ist denn in seiner Fuge auch das Fremde und von dem Fugenschlendrian so sehr abgehende Wesen, welches man in den allermeisten Fugen des seeligen **Johann Sebastian Bach**, in Ansehung der Erfindung sowol als der Ausarbeitung, antrifft? Daß es eben sowol einen Fugen- als Arienschlendrian geben könne, wird wohl niemand in Abrede seyn. Oder soll Herr Kirnbergers Stück keine Fuge, sondern nur ein Allegro seyn? Warum hat er ihm denn das äußerliche Ansehen einer Fuge gegeben?

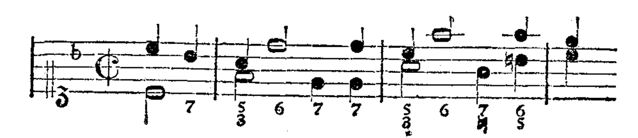
— — — Amphora coepit
Institui: currente rota, cur urceus exit? *Horat.*

Dieses alles könnte zu meiner Rechtfertigung hinlänglich seyn. Aber wie wenn ich nun die Sätze aus diesen zwo Fugen, welche Herr Kirnberger in seiner Vertheidigung hier und da daraus anführet, zusammen nähme, und ihm zeigte, daß alles, was er zu seiner Vertheidigung anführet, nicht wahr sey: und daß er entweder meine Kritik oder die Fugen nicht verstanden haben müsse.

Das erste Exempel, S. 6. unten, gehöret gar nicht hieher. Ich will es von der Stelle an, wo der Gefährte eintritt, hersetzen:



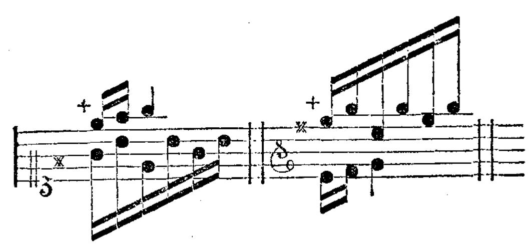
Laßt uns diesen Satz auf eine ungezierte Harmonie bringen, welche ich, um mehrerer Deutlichkeit willen, in den Allabrevetact setzen will:



Man

Man sieht augenscheinlich, daß die untersten Noten der Terzen, welche Herr Kirnberger zu seiner Vertheidigung anführet, nicht die Sexten, sondern die Quinten oder Septimen über sich verstehen; Und also beweiset dieses Exempel das, was ich behauptet habe, und über das beweiset es noch dieses, daß Herr Kirnberger hier nicht einmal gewußt, was er geschrieben hat.

Bey dem zweyten Exempel ist die von dem Herrn Kirnberger gezeichnete Terz im neunten Tacte zwar in dem Falle, daß die Grundnote die Sexte über sich hat. Allein hier ist mit Fleiß nichts umkehrbares gesetzt worden; weil die umkehrbare Nebenharmonie sich erst im sechzehnten Tacte der Fuge meldet. S. 8. der kirnbergischen Vertheidigung, unten, kann man diese umkehrbare Nebenharmonie, wie sie im E moll recht und umgekehrt steht, sehen. Auch hier hat mich Herr Kirnberger wieder nicht verstanden. Denn in dem zweyten Tacte dieses Exempels steht die Sexte da, wo sie ganz natürlich hingehöret, und im fünften Tacte in Herr Kirnbergers ausgezogenem Exempel, wird sie ganz richtig umgekehrt, wie hier zu sehen ist:



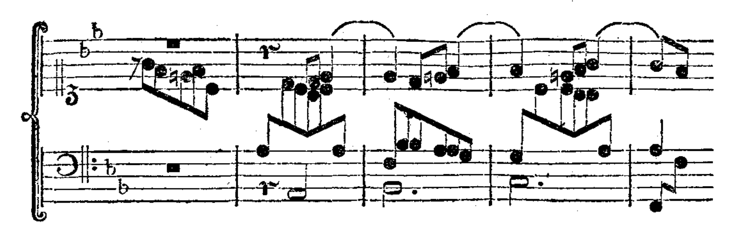
Hier ist also keine Terz, deren Grundstimme den Sextenaccord hat, sondern die Sexte selbst, welche ganz natürlicher Weise in die Terz umgekehrt wird. Also hat man mich hier wieder nicht verstanden: und Herr Kirnberger hat so viel als nichts bewiesen. Wozu dienen also die beyden Exempel? Vielleicht statt eines Pülverleins, das Herr Kirnberger den Leuten in die Augen streuen will, damit sie die Fehler in seiner Fuge übersehen mögen? Weiter unten, werde ich nach Anleitung der kirnbergischen Vertheidigung noch einmal von dieser Fuge sprechen müssen. Im übrigen bemerke ich bey dem angeführten zweyten Exempel S. 6. unten, eine ganz neue Tactart, $\frac{8}{3}$ genannt: welche mir, wenn ich sie nicht für einen offenbaren Druckfehler ansähe, leicht Gelegenheit zu einer neuen Vignette hätte geben können.

Man halte diese beyden **Bachischen** Fugen gegen die einzige von Herr Kirnbergern; und ein jeder, der die Gelegenheit dazu hat, wird alsdenn selbst urtheilen, wie weit sie der kirnbergerischen Nachläßigkeit zum Schutze dienen können. Was hilft das Wissen, dessen man sich rühmet, ohne die That? Eben so wenig werden die beyden übrigen, S. 7. oben, angeführten Themata zwoer anderer, wie bekannt ist, sehr wohl ausgearbeiteter Fugen Herr Kirnbergern zum Deckel seiner hier bewiesenen, ich sage es noch einmal, Nachläßigkeit, oder wo er lieber will, Faulheit dienen. Und hat er es mit Fleiß schlecht gemacht: so verdient er gedoppelten Tadel, weil er das nicht recht gethan, was er sich zu thun vorgenommen hatte.

Das Geschwätz von einigen Regeln des Contrapuncts in der Decime und Duodecime, von welchen hier gar nicht die Rede ist, lautet sehr übel in dem Munde eines Componisten, der sich in den Fugen im Contrapuncte in der Octave noch nicht gerechtfertiget hat, und aus so vielen zerstreueten Exempeln berühmter Fugensetzer nur Feigenblätter für seine Blöße sammelt.

Doch nun kömmt noch ein Exempel von dem seeligen **J. S. Bach**, welches sich weder ad 8. 10. noch 12. umkehren läßt, und zwar erscheint es deswegen, **damit der Herr Criticus des Herrn Kirnbergers sehen möge, daß auch ohne Versetzung zu schreiben erlaubt sey.** Und nachdem uns das Exempel vorgelegt worden, siehet Herr Kirnberger gleich, **daß ich von dem Geschmacke des Pöbels in Frankreich bin, und sogleich davon laufe, und die ganze Fuge tadele, weil mir der erste Strich nicht gefällt.** Gemach, mein Herr, Sie irren sich. Der erste Strich gefällt mir. Ich bleibe stehen, und tadele zwar; aber bey Leibe nicht die Fuge, sondern Ihre so albern angelegte Falle, die Sie mir hier bereiten wollen. Ich kenne die Fuge. Ich weis sehr wohl, daß der Herr Verfasser derselben, hier mit Fleiß, eine ganz unumkehrbare Grundstimme, bey dem Eintritte des Gefährten nimmt. Aber lassen Sie uns weiter sehen. Erblicken Sie nicht im zwey und dreyßigsten Tacte zwey Contrasubjecta auf einmal, welche hernach im Contrapuncte in der Decime und Duodecime, (von welchem Sie gleich itzo, obwohl sehr zur Unzeit, schwatzen) mit dem Hauptsatze durchgeführet werden? So heissen die Contrasubjecte mit dem Hauptsatze bey ihrem ersten Eintritte im zwey und dreyßigsten Tacte:

Und



Und Sie, mein Herr Kirnberger, wollen damit die Nachläßigkeiten in Ihrer Fuge vertheidigen? So wie Sie die Sache anführen, kann kein Mensch errathen, was in dieser Fuge für Kunst enthalten ist, als einer der die Fuge selbst kennet. Sehen Sie denn nicht, daß Sie um der albernen Falle willen, welche Sie Ihrem Criticus zu legen denken, die Ehre des seel. Bachs, bey denen welche diese Fuge nicht kennen, in gewisser Art aufs Spiel setzen? und just bey einer Gelegenheit, wo er sich ausdrücklich vorgenommen zu haben scheint, seine Kunst besonders zu zeigen. Wie gefällig ist das Hauptthema, wie natürlich, wie sehr verschieden die Nebenthemata! Und hinter diese Fuge wollen Sie sich verstecken! Wo sind denn in Ihrer gedruckten Fuge die Contrasubjecte und deren Umkehrungen, wo sind die Contrapuncte in der Decime und Duodecime? Schämen Sie sich. **Nehmen Sie Ihre Zuflucht zur gesunden Vernunft.** Werden Sie dankbarer gegen einen großen Mann, dessen Namen Sie alle Minuten einmal im Munde führen. Schreiben und componiren Sie ein andermal besser, oder lassen Sie das Tadeln bleiben. Denn bisher müssen Sie, wie es scheint, wenig nach den Regeln der gesunden Vernunft gedacht oder componiret haben, da es Ihnen so befremdlich vorkömmt, daß ich gesagt habe, daß **nach der gesunden Vernunft** ein jeder Hauptsatz einer Fuge auf reine und richtige harmonische Grundsätze gebauet seyn müsse. Handeln Sie etwan so wenig nach richtigen Grundsätzen?

Welch eine Praleren ist es nicht, daß Herr Kirnberger selbst von sich sagt, **daß in allem, was ich** bis auf seinen Absatz auf der siebenden Seite, in welchem er von der gesunden Vernunft handelt, **an seiner hermaphroditischen Fuge getadelt habe, große Musici völlig so denken wie er.** : : : **Völlig so denken wie er!** : : : Er hat also aller großen Musiker Gedanken erforschet! O des vielwissenden Mannes! Ein einziges Exempel aus Bachen soll uns zu dieser Ueberzeugung genung seyn; Und zwar ein Exempel, bey welchem, in soweit es hieher gehöret, der seel. Bach keine contrapunctische Umkeh-

rung angebracht hat, und welches, was das übrige anbetrifft, nicht einmal für, sondern wider meinen Herrn Gegner spricht: wie ich weiter unten zeigen werde.

Im letzten Absatze auf der siebenten Seite sucht Herr Kirnberger, der sich oben wunderte, daß ich mich auf die gesunde Vernunft berief, ganz großmüthig den Geschmack hervor, und will, weil der Geschmack sehr verschieden ist, uns damit sagen, daß man in einer freyen Fuge die Freyheit habe, zu moduliren wie man wolle. Hat er uns aber damit bewiesen, daß es gar keine Regeln des guten Geschmackes gebe; daß man in einer Fuge immer auf einer Tonart leyern, und darnach geschwinde über einige Tonarten, auf eine verworrene Weise, wegstolpern dürfe, wie er gethan hat? Hat er uns damit bewiesen, daß man in einer freyen Fuge, unrichtig, langweilig, unordentlich, verworren, ohne Plan und Verhältniß moduliren dürfe, wie er moduliret hat? **Die gesunde Vernu ft** lehret uns ja, daß nichts schön seyn kann, was nicht einen gewissen regelmäßigen Verhalt in seinen Theilen hat. Der schöne Verhalt der Modulationen in der kirnbergerischen Fuge liegt nunmehr, Dank sey es ihm selbst, zu desto mehrerer Bestätigung meiner Kritik, vor Augen.

Doch er will keine gesunde Vernunftschlüsse, keine aus der Natur der Sache, und aus den Regeln des Schönen hergeleitete Beweise, sondern überall nur Autoritäten, aber welches leider ein schlechter Umstand ist, übelangewendete Autoritäten, und übel verstandene Exempel haben. Es bringt der Musik, bey allen Kennern der schönen Wissenschaften, schlechte Ehre, wenn Leute, die doch für etwas angesehen seyn wollen, sich noch immer mit dem: **der oder jener hat es gesagt**, ohne weitere Gründe anzuführen, behelfen.

O imitatores, ſervum pecus! *Horat.*
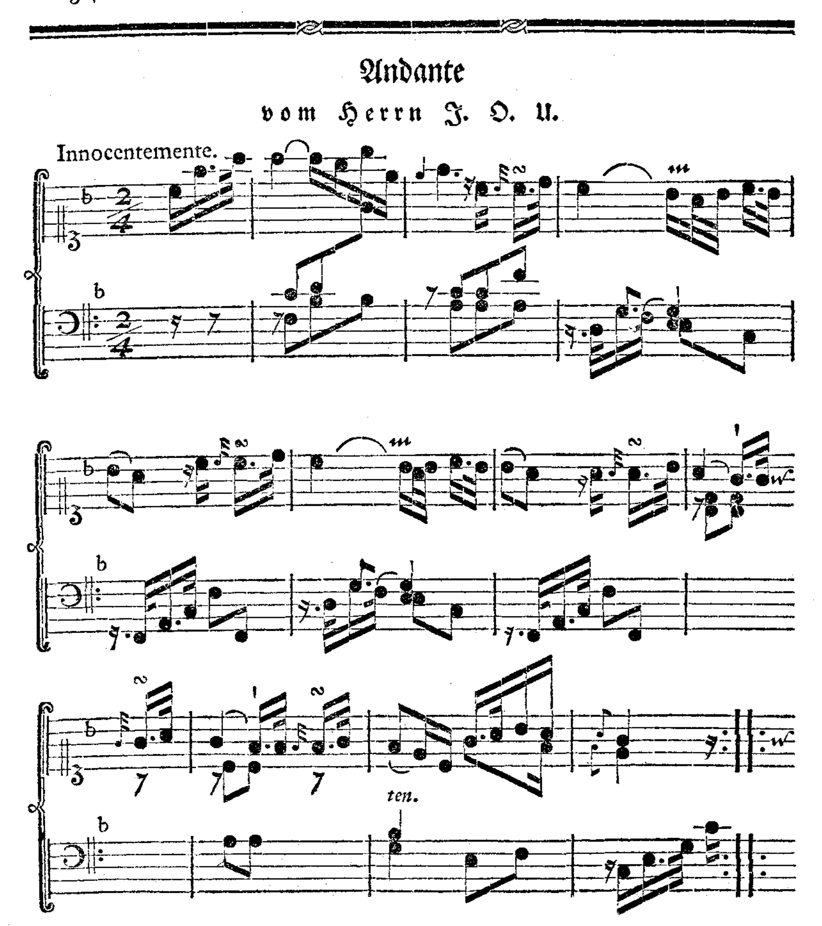
Kann nicht dieser oder jener große Mann seine eigene Meynungen für sich gehabt haben, gegen welche er aber ohne Zweifel eines andern Gründe, wenn er noch lebte, würde angehöret, und sie geprüfet haben. Aber welch ein Unglück ist es für verstorbene Verfasser, wenn gewisse Leute ihrer hinterlassenen, zum Theil raren, Werke zum Deckel ihrer Unwissenheit misbrauchen; wenn sie einzelne Stücke daraus, die sie selbst nicht einmal verstehen, abreissen, um sich bey Leuten, welche nicht Gelegenheit haben, die Sache selbst zu untersuchen, das Ansehen zu geben, als wenn der Geist dieses oder jenes berühmten Mannes zwiefältig auf ihnen ruhete. Herr Kirnberger sey doch so gütig, und zeige mir den großen Mann, den er hierinn nachgeahmet hat, und das Werk, welches er sich, weil doch das Nachahmen bey ihm Triumph zu seyn scheint, zum Muster
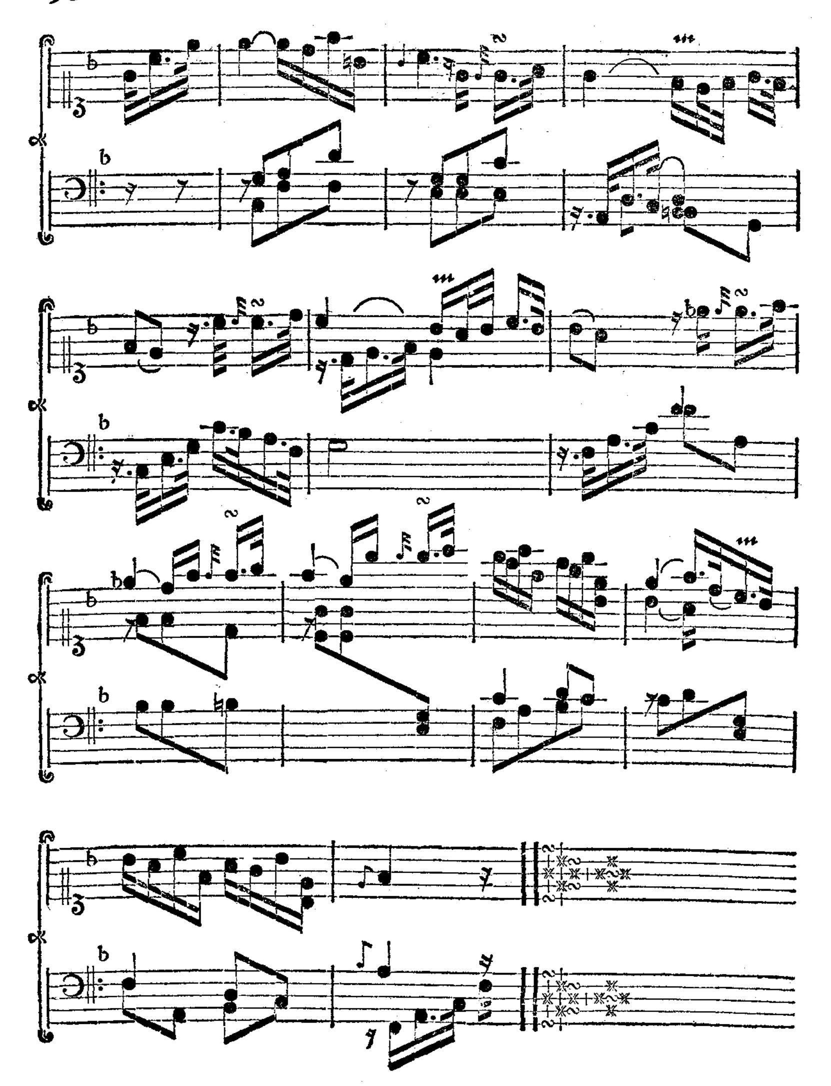
vor-

vorgestellet hat. Ich will ihm zum Ende, ein Muster einer zwostimmigen Fuge kürzlich erklären, woraus er sehen soll, wie große Musiker die zwostimmigen Fugen einrichten. Niemand wird alsdenn mehr glauben, daß die großen Musiker völlig so denken wie er.

Andante

vom Herrn J. O. U.





Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXVI. Brief.

Dritte Fortsetzung des XXIII. Briefes an die Gesellschaft.
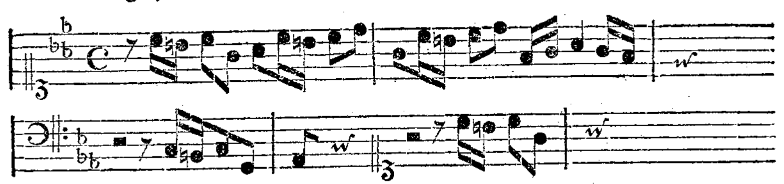
Berlin den 15. December 1759.

Seite 8. Oben sagt Herr Kirnberger zur Entschuldigung seiner langweiligen Leyer mit Führer und Gefährten, im D dur und A dur, es **wäre ja zwischen dem Anfange** und dem zwölften Tacte, so wie zwischen dem funfzehnten und vier und zwanzigsten Tacte, **der Gefährte in der Unterstimme zwischen dem dreymal in eben demselben Tone und derselben Lage wiederholten Führer gewesen.** Allein, ist denn nicht dieses eben das, was ich getadelt habe, daß er, ohne in eine andere Tonart auszuweichen, mit Führer und Gefährten in der Anfangstonart und ihrer nächst verwandten, welche hier gleichsam für eine gelten, sich herum zerret? Die in der kirnbergischen Vertheidigung hierauf folgenden Worte sind gar zu merkwürdig, als daß ich sie nicht hier ganz abschreiben sollte.

"In einer **Bachischen Fuge** aus dem C moll ist in der Oberstimme in "einer Lage das Thema auch zweymal angebracht, und der Baß hat es noch da- "zwischen aus demselben Tone. Sein Clavier hatte ja auch einen größern Um- "fang, würde er es denn nicht auch gethan haben, wenn es eine Regel von "Nothwendigkeit wäre?"

Und nun schreibt er uns das Thema würklich auf diese Art vor:

Joh. Seb. Bach.



Sollte man aus dieser Zeile allein nicht schließen, daß der seel. **Bach**, um mich keines härtern Ausdrucks zu bedienen, eben solche Fehler begangen hätte, wie der Herr Kirnberger. Es ist ein noch größer Unglück für verstorbene berühmte Männer, wenn man vollends ihre im Manuscripte hinterlassene Werke gar verstümmelt und verdrehet, um ihnen just das Gegentheil von dem, was sie geschrieben, anzudichten. Ich habe die Fuge bey der Hand, und versichere meine Leser, daß ihnen Herr Kirnberger hier wirklich noch einmal nicht die Warheit saget. Ich halte mich verbunden, den seel. Bach hier wieder zu retten, und will also die Fuge kürzlich beschreiben.

Die Fuge ist dreystimmig. Das Thema fängt mit der mittelsten Stimme so an, wie es Herr Kirnberger anführet. Darauf kömmt der Gefährte in der Oberstimme mit einer **umkehrbaren Nebenharmonie.** Nach Endigung des Gefährten, spielet der Herr Verfasser dieser Fuge mit dem etwas veränderten ersten halben Tacte des Hauptsatzes zween Tacte lang, und giebt ihm eine ganz neue Nebenharmonie. Wir finden also schon **einen Zwischengedanken**, welchen ich N. 1. benennen will. Hierdurch wird zugleich die Harmonie wieder aus dem G moll nach dem C moll geleitet, in welchem der Baß den Führer wieder im C moll mit der vorigen umgekehrten Nebenharmonie anbringt. Gleich nach diesem wird wieder in einem laufenden Basse, ein neuer Zwischengedanke, der itzo N. 2. heissen soll, angebracht, über welchem wieder ein Spiel mit dem ersten halben Tacte, mit unveränderten Intervallen, in zwo einander imitirenden Stimmen, steht. **Dies sind freye Imitationen.** Durch diese kömmt man, nachdem der Hauptsatz und sein Gefährte, in der Haupttonart und der ihm nächstverwandten Oberquinte, die dem Gefährten zustehet, nicht mehr als in jeder Stimme einmal gehöret worden, ins Es dur. In dieser ergreift die Oberstimme den Führer, und hat die umkehrbare Nebenstimme wieder bey sich. Ein Theil dieser umkehrbaren Nebenstimme spielt wieder mit dem Zwischengedanken N. 2. der aber nunmehr in einer Gegenbewegung erscheint. Durch dieses Zwischenspiel kömmt

man

man vermittelst ein paar Transpositionen, **aber geschickter Transpositionen**, ins G moll, in welchem die mittelste Stimme, den hier zum Führer werdenden Gefährten unter der ersten hier wirklich umgekehrten Nebenharmonie ergreift. Hierauf meldet sich der Zwischengedanke N. 1. mit seinem Spiele aus dem ersten halben Tacte des Hauptsatzes, doch mit verwechselten Stimmen, und zwar, da er oben nur einmal erschienen war, nun zu mehrerer Bekräftigung zweymal, erstlich in der Mittel- und hernach in der Unterstimme. **Dies heißt mit Absicht auf einen richtigen Verhalt Fugen machen.** Es macht zwar diese zweymalige Wiederholung des Zwischengedankens N. 2. hier auch geschwinde Transpositionen. Aber wer wird hieran etwas auszusetzen finden, da ja die Haupttonart C moll am meisten, die beyden nächstverwandten Es dur und G moll aber, wie es auch mit Nebentonarten seyn soll, zwar etwas weniger, doch hinlänglich und vollständig bekräftiget worden waren. **Das heißt Modulationen und Transpositionen in richtigen Verhalt gegen einander setzen, und die Tonarten so abwechseln, wie es eine gegen die andere erfodert.** Genug, nun sind wir wieder, weil sich die Fuge zum Ende neigt, in der Haupttonart, im C moll. Hier nimmt die Oberstimme, anstatt daß es beym Anfange die mittelste Stimme gewesen war, (**wieder eine neue Abwechselung!**) unter Begleitung der umkehrbaren Nebenharmonie, wider den Führer an. Und **hier erst** müssen sich meine Leser aus dem vorhin gemeldeten kirnbergischen Abrisse des dreymal **in einer Tonart, auf einer Zeile**, wiederholt seyn sollenden Hauptsatzes, den ersten denken. Nachdem der Hauptsatz hier geendiget ist, wird wieder der Zwischengedanke N. 2. mit seinem Spiele, mit den beybehaltenen Intervallen aus dem ersten Tacte des Hauptsatzes, aber NB. mit verwechselten Oberstimmen ergriffen; auch dabey noch mit diesem Unterschiede, daß er, da er oben ins Es dur führte, hier durch einen kleinen Zusatz wiederum, nachdem ihm der Zwischengedanke N. 1. mit den veränderten Intervallen aus dem ersten halben Tacte des Hauptsatzes angehänget worden, wieder ins C moll, als die am Ende hauptsächlich zu bestärkende Haupttonart, leitet. Hier nimmt der Baß den Führer noch einmal im C moll. Und dies ist der Satz, den die Leser in der kirnbergerischen Zeile, bey dem Anfange des Hauptsatzes im Basse, finden. Sie belieben sich aber nur erst **vier und einen halben Tact**, mit den itzt alleweile angeführten Zwischengedanken, dazwischen zu denken. Wenn der Baß den Hauptsatz hier wieder mit seiner umkehrbaren Nebenharmonie geendiget hat, so erfolgt, nach einem noch dazwischen gesetzten ganzen Tacte, ein förmlicher Schluß im C moll als der Haupttonart. Hier hätte können das Ende seyn. Doch Herr J. S. Bach bringt, auf eine, ihm sehr gewöhnliche, sinnreiche Art, den Hauptsatz noch einmal, in der Ober-

stimme im C moll über einem so genannten point d'Orgue an, und schließt damit nunmehr ganz unversehens. Und dies wird wohl der dritte Anfang des Führers seyn sollen, den Herr Kirnberger auf einer Zeile will gefunden haben.

Ich lasse alle Leser, welche nur einigen Begriff von einer Fuge haben, selbst urtheilen, wie weit diese Fuge, welche wirklich und zwar in allen Stücken gerade das Gegentheil von der kirnbergischen ist, Herr Kirnbergern zum Schutze dienen kann. Der seelige Bach wiederholet den Hauptsatz am Ende, wo es auch zur Bestätigung der Haupttonart seyn soll, in der Haupttonart: und Herr Kirnberger will seinen fehlerhaften Anfang damit entschuldigen? Heißt das mit verstorbenen Verfassern redlich verfahren? Ist das die Ehre, die man einem berühmten Manne anthut, den man für seinen Meister ausgiebt?

S. 8. **Wenn ich was hätte umkehren wollen 2c.**

Wenn Sie was hätten umkehren wollen, mein Herr Kirnberger, so hätten Sie in Ihrem Allegro nicht diesen oder jenen Tact, deren Sie auf der achten Seite einige nennen, sondern dasjenige umkehren sollen, was Sie gleich im Anfange über Ihren Gefährten setzten, und daraus hätten Sie sollen eine Art von Contrasubject formiren: ungefähr so, wie es der seelige Bach in der gleich itzo beschriebenen Fuge gemacht hat. Wenn Ihnen anders etwas dran gelegen ist, daß ihre Zuhörer auch Ihre Künste begreifen sollen: so hätten Sie hier, auf Ihrem Claviere, oder bey zwey so weitschweifigen Instrumenten, als die Violine und der Violoncell sind, die beste Gelegenheit gehabt, Ihre Künste den Zuhörern, ohne irgend eine Verdunkelung von andern Stimmen, recht fühlbar zu machen. Sie schrieben doch Ihre Fuge in der Absicht, (in welcher Sie dieselbe auch drucken ließen) um dem Publico was Gutes von Ihrer Feder zu liefern? Wäre es bey diesem Hauptsatze nicht angegangen: warum ersannen Sie nicht einen andern? Aus der Beschreibung der Fuge des seeligen Bachs können Sie sehen, wie Sie es ungefähr hätten machen müssen. Sie sollten nicht alles umkehren: sondern nur das was die großen Leute gewöhnlicher Weise umgekehret haben. Und wenn Sie das mit Fleiß nicht gewollt haben: so haben Sie es Sich selbst zuzuschreiben, daß Sie eine so schlechte zwostimmige Fuge gemacht haben: oder sie hätten mit Gründen der gesunden Vernunft, welche auf die Musik angewendet worden seyn müßten, darthun sollen, daß alle die großen Männer, unter deren Flügeln Sie doch so oft Schatten suchen, Unrecht gehabt hätten. Um des Himmels willen, machen Sie, **wie Sie in dem oben angeführten Billette gedrohet haben**, keine solche zwostimmige Fuge mehr wie diese, oder es ist um Ihre ganze contrapunctische Renommee geschehen.

Herr Kirnberger sagt weiter: **Bey einer freyen Fuge kann man sich gewiß mehrerer Freyheit als ich mir genommen, bedienen, ohne dar-**

darum für galant zu paßiren. Was heißt denn galant seyn bey einem Componisten? Mich dünkt so viel, als in einem musikalischen Stücke, es sey von was für einer äußerlichen Form es wolle, einen so gefälligen und dem vorgesetzten Endzwecke gemäßen Gesang, über eine so leicht zu begreifende richtige Harmonie erfinden, daß jeder Zuhörer, der auch nichts von den schweren Geheimnissen der krebsgängigen Canons versteht, daran Gefallen findet, und davon gerühret wird. In diesem Verstande habe ich das Wort **galant** in meiner Vertheidigung genommen. Wollen Sie, mein Herr Kirnberger, in diesem Verstande nicht galant seyn: so mögen Sie meinetwegen, wie ich Ihnen gar gern einräume, nicht galant seyn. Ich nehme indessen an, daß Sie mich deswegen galant nennen, weil ich im acht und dreyßigsten und zwey und vierzigsten Tacte eine richtigere Modulation von Ihnen verlanget habe.

Was verstehen Sie aber, mein Herr Kirnberger, unter der mehrern Freyheit, die Sie bey einer freyen Fuge verlangen? Vielleicht giebt es noch einige Musiker, welche bey Beurtheilung eines musikalischen Stücks auf nichts als verbotene Quinten und Octaven lauren, von nichts als vom Satze reden; aber weder auf gute Erfindung, weder auf einen richtigen Plan, noch auf die Ausführung desselben, weder auf Ausdruck noch auf Ausnahme, weder auf Zusammenhang noch auf Verhältniß sehen: und diese mögen Ihnen, mein Herr Kirnberger, vielleicht Gelegenheit dargereicht haben, sich einzubilden, daß wenn man nur verbotene Quinten und Octaven, welche sich doch noch wohl manchmal auch wider Willen einschleichen, vermeidet, man sich sonst weder an Ordnung noch Modulation, weder an Verhalt noch richtige Eintheilung kehren dürfte. Doch nein; so hat in der Welt noch kein wahrer Componist gedacht. Und Sie, mein Herr Kirnberger, bilden sich ein, daß Sie, unter dem Titel einer freyen Fuge, welche Sie in das Wort **Allegro** zu verwandeln beliebet haben, mit allen Ihren Compositions-Albernheiten durchschlupfen würden? Aber hören Sie einmal meine auf die **gesunde Vernunft** gegründeten Regeln an. Ein neueres und gefälligeres Thema, dessen Gesang contrapunctische Künste nicht zu sehr eingeschränkt hätten, und bey dessen Ausarbeitung Sie weniger Entschuldigung gewisser steifer, dunkeler und trockener harmonischen Sätze gehabt hätten; eine gute Ordnung und richtiger Verhalt in den Abwechselungen der Tonarten, ein wohl ausgesonnenes und mit dem ersten Thema richtig abgepaßtes Contrasubject, brillante Zwischengedanken, welche Sie entweder neu erfinden, oder doch aus einem von den Hauptsätzen hätten nehmen, und durch ein geschicktes Spiel mit den Hauptsätzen hätten abwechseln können: dieses alles, wenn es in Ihrer so genannten freyen Fuge beysammen angetroffen worden wäre, würde Ihnen mehr Ehre gebracht, und Ihren Gegnern

den Mund viel kräftiger gestopfet haben, als tausend zusammengeklaubte Tacte aus den Compositionen berühmter Männer, die zu Ihrer Vertheidigung so viel als nichts beytragen. Warum bringen Sie, der Sie doch mit so vielen einzelen Autoritäten streiten, mir nicht einen richtigen Plan einer Fuge bey, wo ein berühmter Mann eben so moduliret hätte als Sie? Wollen Sie mir im Puncte der Modulation auf mein Wort, und auf meine hier angeführte Gründe nicht glauben: so rathe ich Ihnen, ein gutes Buch von der Tonordnung nachzulesen, dergleichen sich ja noch wohl finden wird. In den marpurgischen Beyträgen, im II. Bande, S. 519. steht ein solches Buch von **Riepeln** angemeldet: sollte darinn nicht vielleicht etwas stehen, das in unsern Kram diente? Aus der Recension sollte ich es fast schlüßen. Wie wäre es, wenn die Durchlesung dieses Buchs Sie nöthigte auszurufen: Oh quantum est quod nescimus!

Um mir zu zeigen, daß Herr Kirnberger nicht von ungefähr einmal auf die rechte Grundnote gekommen sey, schreibt mir derselbe wieder auf eben dieser 8. S. seiner Vertheidigung ein Exempel von **J. S. Bachen** auf. Ich habe es oben schon angeführet und beantwortet. Herr Kirnberger will also damit so viel sagen: **weil Bach, so wie überall, also auch hier, die rechte Oberstimme und die rechte Verwechselung gesetzet hat: so bin ich auch, zwar nicht immer, doch itzo einmal nicht von ungefähr darauf gerathen, und also kann ich die Grundstimme nicht wie die Polonoisen ausgewürfelt haben.** Welch eine Folge!

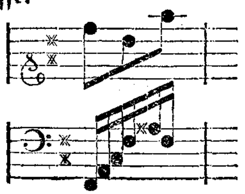
Es sind nicht die Transpositionen überhaupt, die den Tadel verdienen, wie ich schon oben gesagt habe; sondern die hier, nach einer langen Leyer in einerley Tonarten, auf einmal, ohne Verhalt mit dem Vorhergehenden und Folgenden, heraus gepolterten übereilten Transpositionen, bey denen die Tonarten, über welche der Herr Verfasser wegeilet, nicht einmal deutlich gemacht werden. Diese sind zu tadeln. Er zeige mir ein Exempel von einem berühmten Componisten, der die Transpositionen auf eine solche Art, und nach einem so langen Aufenthalte in einerley Tonarten angebracht hat. Dies aber bleibt eine ausgemachte Wahrheit, daß der **musikverständige** Zuhörer, wenn er die Tonart, in welcher moduliret wird, nicht deutlich verstehen und fühlen kann, nichts als ein unmusikalisches Geräusch höret. Nun schlüße man hieraus vollends auf die Empfindungen derer Zuhörer, welche gar keine Musik verstehen. Der Componist also, welcher die Abwechselungen der Tonarten nicht in gehörigem Verhalt gegen einander stellen kann, oder will, der giebt einen deutlichen Beweis eines schülerhaften oder confusen Kopfes, dergleichen überhaupt das **Abzeichen aller elenden Componisten** ausmacht. Wenn sich vollends in allen Stücken dergleichen unsymmetrisches und undeutliches Wesen hören lassen sollte: so würden die Zuhörer gewiß endlich darüber die Ohren zustopfen. Es

Es kann seyn, daß zuweilen die Quintentranspositionen übertrieben werden. Es kann aber auch seyn, daß gewisse Transpositionen nur solchen Accompagnisten zu **langzerrigt** vorkommen, welche, nur von ihrem eigenen Machwerke aufgebläht, nichts als nur immer sich selbst hören möchten, und wenn sie, Ehren halber, ja einmal ein fremdes Stück begleiten müssen, nur etwan ihren Baß ansehen, um die darüber gesetzten Oberstimmen aber sich nicht bekümmern, **das harmonische Licht und Schatten** so wenig als das **melodische** kennen, und die Ursachen, aus welchen dergleichen Transpositionen zuweilen gesetzt seyn mögen, (deren sehr viele und sehr gegründete seyn können,) nicht überlegen. Es würde einen artigen Spaß abgeben, wenn man manchem solcher zum Schlafe geneigten Accompagnisten aufgäbe, anstatt einer oder der andern für sie so **narkotischen** Transposition, in ein und das andere Stück etwas bessers von ihrer eigenen Erfindung zu setzen, und dann den Zuhörern den Ausspruch darüber überließe.

- - - - Fercula nostra
Malim convivis quam placuisse cocis. *Persius.*
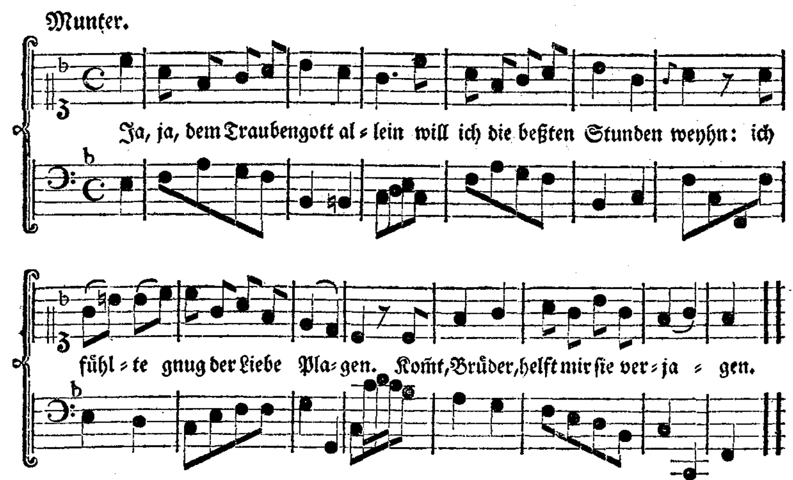
Da nun der Ausweichungen, wie Herr Kirnberger selbst sagt, unendlich viel sind, so **gereicht es Herrn Kirnbergern allerdings zum Vorwurfe,** daß er die von ihm erwählten nicht besser zu ordnen und zu setzen gewußt hat. Geschwinde **den alten Bach** zur Hand genommen, und gesehen, wie er in seinen Fugen die Tonarten geordnet, und die Modulationen abgewechselt hat!

S. 9. **der** III. **Absatz.** Itzo hat mich mein Herr Gegner wirklich gefangen. Er findet, daß ich nicht einmal die Noten kenne. Deßwegen **lehrt er mich schon auf dem Titel den französischen Violinschlüssel.** Schlimm genug für mich! Desto besser für ihn! Wo hätte er sonst Gelegenheit gefunden zu zeigen, daß er auch einmal witzig seyn kann? Doch ich habe nur einen Druckfehler stehen lassen. Ich war von der angenehmen Verrichtung, die Fehler in seiner Fuge auszumärzen, ermüdet, und hatte es bey der Correctur zu ändern vergessen. Ich verbessere also meine hier angeführte Stelle, und bitte die geneigten Leser anstatt: vor das letzte $\bar{\bar{a}}$ **in der Oberstimme**, zu lesen: **vor das letzte a im Basse.**



Der Entschluß,

aus den scherzhaften Liedern, componirt vom Herrn A. F. J.



Ja, ja, dem Traubengott allein
Will ich die beßten Stunden weihn:
Ich fühlte gnug der Liebe Plagen.
Kommt, Brüder, helft mir sie verjagen.

So sang ich; Brüder sangen drein:
"Was ist die Liebe gegen Wein?
"Ein Auge gegen eine Rebe?
"Es sterbe Venus! Bacchus lebe!

So recht! fieng jeder an zu schreyn!
Trotzt alle = = Chloe trat herein.
Ich schwieg; mir bebten alle Glieder,
Und schamroht beugten sich die Brüder.

Erinnerung.

In dem 24 Briefe, Seite 186. Lin. 3 und 4. ist die Interpunction versetzet, und zu lesen: **Die Secunde über der Unterstimme; in der Tiefe aber** ꝛc.

In dem 25 Briefe, Seite 191. Lin. 4. ist nach wohl **aber dieses**, hinzu zu setzen: **behauptet.**

XXVII. Brief.

Vierte Fortsetzung des XXIII. Briefes an die Gesellschaft.

Berlin den 22. December 1759.

Hätte Herr Kirnberger die Worte: **das letzte a** wohl erwogen, so hätte er vielleicht den Druckfehler merken können, weil in der Oberstimme des sechs und dreyßigsten Tactes nur ein einziges **a** vorkömmt, welches also weder für das erste noch das letzte gehalten werden kann. Da ich hoffe, daß Herr Kirnberger mir dieses verzeihen wird: so will ich auch dafür meinen Witz bey noch einigen Druckfehlern, in Herr Kirnbergers Vertheidigung, welche ich, außer den schon angeführten, und den von ihm mit der Feder verbesserten, noch rügen könnte, zurück halten, und denselben auf eine bessere Gelegenheit versparen. Indessen muß ich noch hier bemerken, daß er abermals das, was an ihm getadelt worden, nicht verstanden hat: weil er den 36 und 37 Tact mit dem 41. vergleicht. In diesem ist das dis verboten, weil es den Gefährten im H moll unnöthiger weise verändert und verdunkelt; in dem 36 und 37 Tacte aber spielt Herr Kirnberger mit dem rechten Anfange des Hauptsatzes in der Oberstimme, wobey er also freylich die Oberstimme nicht ändern, aber den Baß, den Tonarten, über welche er wegfährt, doch wenigstens einigermaßen gemäß, hätte einrichten sollen. Ich glaube er hatte bey der Beantwortung vergessen, daß hier ein Stück vom Hauptsatze in der Oberstimme war; sonst hätte er gewiß keinen Widerspruch in meinem Tadel gefunden.

Daß Herr Kirnberger nicht alle Augenblicke mit x gewechselt hat, soll deswegen geschehen seyn, um den **unharmonischen Verhältnissen zu entgehen.** Warum suchte er nicht lieber den **unharmonischen und**

unregelmäßigen Modulationen zu entgehen? Wer nöthigte ihn denn, sich in diese Gefahr der unharmonischen Queerstände zu begeben? Hätte er eine richtigere Tonordnung im Kopfe gehabt, so würde er die Tonarten nicht so geschwinde auf einander haben folgen lassen, und also dieser Vorsichtigkeit nicht nöthig gehabt haben. Um nicht zu viel Erhöhungszeichen zu setzen, setzt er deren lieber zu wenig; und läßt darüber, bey seiner verworrenen Modulation, in seinem Allegro, in welchem er oft gar keine Tonart unterscheidet, den **unter dem Grundtone jeder Tonart liegenden halben Ton, durch welchen man doch in eine jede Tonart geht, und durch den man jedesmal die Tonart, in welche ausgewichen wird, erkennet**, unangezeigt vorbey. Ein neues Zeichen, daß er keine Ordnung der Modulationen kennen muß. Ob Herr Kirnberger schon den **Heinichen**, und seine Regel auf der 752. Seite **des Generalbasses in der Composition**, welche ich in meiner Kritik angeführet hatte, bey den Stellen, die er aus meiner Kritik anführet, gleichsam als wenn nichts dran gelegen wäre, aussengelassen hat: so nehme ich mir doch die Freyheit, eben diese Regel noch einmal hier zum Zeugniß anzuruffen. So heißt sie:

> "So oft ein neues ✕ oder erhöhendes ♮ welches vorhero nicht da gewesen,
> "in einer Stimme ergriffen wird, so oft changiret der Modus in den nächst
> "darüber gelegenen halben Ton."

Eine Regel von **Heinichen**, merken Sie wohl auf, Herr Kirnberger, von **Heinichen**, der, ob er gleich einer der größten Contrapunctisten war, doch den Werth der Contrapuncte nicht höher schätzte, als es billig ist; der sehr wider die trockenen Köpfe, welche alle ihr musikalisches Heil in einem krebsgängigen Canon suchen, und darüber das nothwendigste und vornehmste versäumen, loszog, (s. S. 8. u. f. u. 935. des Generalbasses in der Composition) und doch alle canonischen Künste mit einer ungewöhnlichen Gründlichkeit erforschet hatte. Doch was führe ich den Heinichen vom Misbrauche der Notenkünsteleyen an, da ja Herr Kirnberger in seinem Allegro nicht einmal die nothwendigsten und unschuldigsten Künsteleyen angebracht hat?
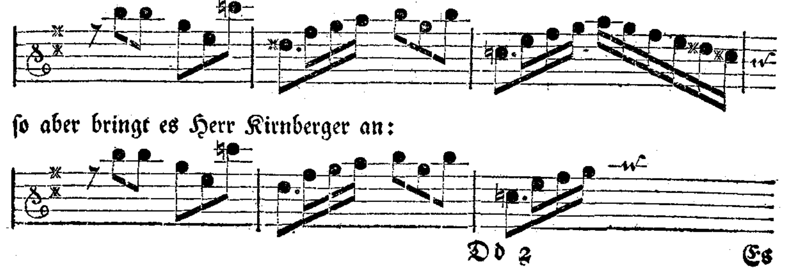
Wenn es wahr ist, daß der Hauptsatz in einer Fuge durch wiederholen, versetzen, nachahmen, umkehren, als Hauptsatz vor den Nebengedanken und Zwischenharmonien vorzüglich kennbar gemacht werden muß: so folget daraus, daß er in seinen Intervallen, in allen Tonarten, wohin ihn der Componist, der Abwechselung wegen, zu setzen beliebet, so viel es die Tonart verträgt, eben derselbe bleiben muß; widrigenfalls wird er unkenntlich und undeutlich. Er muß aber auch, er sey umkehrbar oder frey, eben dieselbe **Grundharmonie** bey sich führen, welche er gleich beym Anfange hatte, oder verstanden haben wollte.

Folg-

Folglich kann eine andere Harmonie, die aber doch, den Regeln der Setzkunst gemäß, dem Hauptsatze zugegeben wird, aus keiner andern Ursache statt finden, als aus dieser, um bey allzu öfterer Wiederholung dem Ekel der Zuhörer zuvorzukommen, und dieselben auf eine neue Art zur Aufmerksamkeit zu reizen. Folglich kann auch der Hauptsatz aus keiner andern Ursache, als aus dieser gleich itzo angeführten, die durch die Tonarten schon bestimmte Gleichheit mit dem ersten Vortrage des Hauptsatzes überschreiten. Aus dieser Ursache allein werden die Veränderungen, welche große Fugensetzer bisweilen mit dem Hauptsatze, in seinen melodischen Intervallen so wohl, als harmonischen Gründen, vornehmen, zu Schönheiten. Unter dem Worte Hauptsatz verstehen sich von selbst alle Gegensätze, oder sogenannte Contrasubjecte mit. Ueberdieses ist auch ein großer Unterschied unter einer vielstimmigen, und schwachstimmigen Fuge, und unter einem kurzen, aus wenig Noten bestehenden, und einem längern mehr melodischen Hauptsatze. Bey vielstimmigen Fugen rechtfertiget bisweilen die Nothwendigkeit eine kleine Veränderung, welche bey wenigstimmigen nicht statt findet: und je öfter ein ganz kurzer Hauptsatz angebracht wird: je weniger Gefahr ist, daß ihn die Zuhörer verkennen werden.

Lassen Sie uns jetzt, geneigte Leser, in Herrn Kirnbergers Fuge nachsehen, wie weit er diesen, auf vernünftigen Gründen beruhenden, Regeln nachgekommen ist.

Erstlich wiederholet er das Thema, und seinen Gefährten, bis zum Ekel, in eben denselben Tonarten, dreymal. Itzo, da er schon einige Tonarten, in welche er es hätte setzen sollen, versäumet hat, nimmt er die viel entferntere Tonart E moll, und bringt zwar sein Thema wieder an, **aber nicht der Tonart gemäß**; weil er nicht die Intervalle des Hauptsatzes, nach Beschaffenheit der Tonart, dem ersten Vortrage so gleich macht, als sie hätte seyn sollen. Er schreibt das Thema vielmehr nur so hin, wie es ihm vielleicht die Angst, in der er war, doch endlich einmal eine andere Tonart berühren zu müssen, eingab. So hätte das Thema stehen sollen:



so aber bringt es Herr Kirnberger an:

Es ist eine unumstößliche Regel, daß, wenn der Führer bey einer Fuge in der größern Tonart das Intervall der absteigenden kleinen Terz, z. E. a, fis hat, der Gefährte solches in der absteigenden kleinen Secunde, d, cis, nachahmen muß. Wird ein solches Thema in der kleinern Tonart angebracht: so nimmt der Führer anstatt der kleinen Terz, die große, z. E. h, g. Dies hat Herr Kirnberger recht gemacht. Der Gefährte aber, muß alsdenn, den Gesetzen der Tonart gemäß, die kleine Secunde, welche im Gefährten der größern Tonart vorkam, in die große verwandeln, welches hier e, d, wird. Und dies hat Herr Kirnberger bey seinem Gefährten im H moll, von welchem wir bald reden werden, unrecht, sehr unrecht. Ferner: die absteigende kleine Septime, h, cis, in der größern Tonart, kann in der kleinern Tonart nicht anders als durch die verminderte Septime, so wohl beym Führer als Gefährten, ausgedruckt werden. Folglich hat Herr Kirnberger, welcher den Sprung der kleinen Septime, worüber er doch oben in seiner Vertheidigung so viel Aufhebens gemacht hat, der Tonart zuwider, in die große Septime verwandelt, beym Führer und Gefährten unrecht, und hat seinen Hauptsatz unkenntlich gemacht. Und dieser Herr Kirnberger will ein Schüler des alten Bach seyn, und seine Gesinnungen geerbet haben?

In meiner Kritik hatte ich ihm schon diesen Fehler vorgeworfen. Aber hier wird mir, S. 10. geantwortet, **daß ich die Tonarten nicht kennen müßte, weil andere aus zween halben Tönen die Tonart eines Stücks erkenneten.**

Es war ja in Herrn Kirnbergers Hauptsatze nur ein halber Ton, welcher der Tonart nicht gemäß war, angebracht worden: warum sollte ich ihm denn die ganze Lehre von der Fugentonleiter wieder vorkauen? Elende Antwort! Er hatte ja nicht einmal einen der natürlichen halben Töne, in den beyden Tonarten E moll und H moll beobachtet. Um der gerechten Beschuldigung, die ich ihm machte, zu entgehen, nimmt er hier seine Zuflucht zur ganzen Tonleiter einer Octave, von welcher er nicht einmal die Hälfte in Acht genommen hatte! **J. S. Bach, der gewiß wußte, was *Semitonia naturalia* sind, und wo sie ihren Sitz in jeder Tonart haben,** (ja wohl wußte er es!) **Bach,** sage ich, soll ihm wieder zu Hülfe kommen. Es wird wieder ein Exempel angeführt. Lassen Sie uns dies Exempel untersuchen. Es ist ja ein Satz aus eben der Fuge, die in unserm Streite schon so oft vorgekommen ist. In dem ganzen Exempel aber kann man auch mit Laternen und Brillen kein Dis finden. Es ist der in die Tonart h moll ganz unverändert übersetzte Hauptsatz. Im zweyten

Tacte steht das d über dem die Sexte verlangenden fis am rechten Orte: Im drit-

dritten Tacte ist das mit einem Zeichen bemerkte $\bar{a}$ die rechte wahre Sexte über dem cis, so wie in dem folgenden Tacte das $\bar{g}$ die rechte wahre Sexte über dem h ist. Und dieses ist das einzige Exempel, welches mir zeigen soll, (wie Herr Kirnberger oben S. 7. seiner Vertheidigung beliebte zu sagen) **daß große Musici in allem, was ich bis auf die 7. Seite der kirnbergerischen Vertheidigung getadelt hatte, völlig so denken wie er.** : : : Wo denken Sie hin, Herr Kirnberger? Die großen Musici denken ja vielmehr so wie ich. Gewiß, Sie haben dies Exempel im Traume ausgesucht.
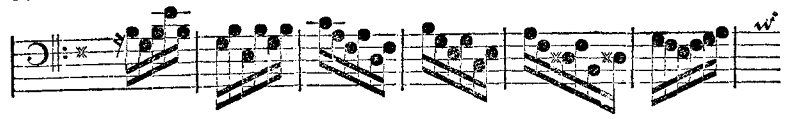
War der Führer in der Tonart E moll von Herr Kirnbergern schlecht, und allen von der gesunden Vernunft dictirten Regeln einer guten Fuge zuwider, und zwar deßwegen zuwider, weil er den Hauptsatz, ohne Noth, und ohne Zwang der Tonart, so sehr verstellet und unkenntlich gemacht hatte, angebracht: so war der Gefährte, wie ich in meiner Kritik schon angeführet habe, noch um so viel schlechter gerathen. So hat ihn Herr Kirnberger angebracht:



Daß dieses so seyn müsse, habe ich oben beym Führer schon bewiesen.

Wie wird man sich hier heraus helfen? Doch einem muntern Kopfe, wie Herr Kirnberger ist, fehlt es nicht an Ausflüchten. Wir lesen also einen Haufen Exempel mit berühmten Namen gezieret, unter welchen der verstockte Gegner des Herrn Kirnbergers, doch endlich wohl einmal unterliegen wird. Und diese Exempel sollen uns lehren, daß es **in der Mitte willkührlich sey, die Intervalle des Hauptsatzes zu verändern, wenn es nur den Gesang verbessert, und der Tonart, in welcher die Veränderung geschieht, gemäßer kömmt.** Ich habe bey diesem Exempelkram weiter nichts zu erinnern als dieses, 1) daß die angeführten Fugen mehr als zwostimmig sind, und die hier angezeigten Abweichungen von den eigentlichen Intervallen des Hauptsatzes nichts als geschickte Veränderungen sind, die dem Ueberdrusse, welcher über die zu öftere Anbringung des Hauptsatzes, und seines Gefährten, in den gehörigen Intervallen, bey den Zuhörern zu besorgen gewesen seyn würde, vorkommen sollen. Wo hat man aber bey Herrn Kirnbergers Fuge einen dergleichen Ueberdruß zu befürchten? Freylich wohl auf der ersten Seite der Fuge: aber nicht wegen allzu öfterer Anbringung des Hauptsatzes; sondern wegen allzu langen Leyerns in einerley Tonarten. Itzo, da es nothwendig war, die Tonarten E moll und H moll, kennbar zu machen, und das Thema denselben ge-

mäß anzubringen, verstümmelt er dasselbe; **und das sollen erlaubte Freyheiten seyn.** Warum brachte er denn nicht das Thema erst einmal recht und deutlich in diesen Tonarten an: dann hätte es vielleicht Zeit seyn mögen, auf Freyheiten zu denken. 2) Bemerke ich abermals einige offenbare Unwahrheiten und Verdrehungen, deren man sich, bey Anführung, sonderlich des ersten Exempels, nicht geschämet hat. Der Verfasser dieser Fuge, der seelige **J. S. Bach** hatte sich aus den ersten zween Tacten des Hauptsatzes ein Zwischenspiel genommen, welches er künstlicher und gefälliger Weise zwischen die ordentlichen Hauptsätze einschaltete, und sich damit durch ein geschicktes Spiel der Stimmen, den Weg zum Eintritte des ganzen Hauptsatzes in einer andern Tonart bahnete. Das von dem Herrn Kirnberger auf eine tückische Art, ohne Achtung auf die Ehre dessen, der ihm doch immer zum Schilde dienen soll, S. 10. bey dem zweyten Notenplane zuerst gesetzte Exempel, folget erst, in der Fuge selbst, als ein transponirtes Zwischenspiel, zween Tacte hinter dem von Herr Kirnbergern angeführten zweyten Exempel, welches zweyte Exempel auch weiter nichts als ein Zwischenspiel in der gedachten Fuge ist. Die hier angeführten ersten zween Tacte leiten ganz natürlich in das, in der Tonart E moll ganz richtig wiederholte, Thema ein. So heißt das Thema im E moll im 33 Tacte der Fuge:

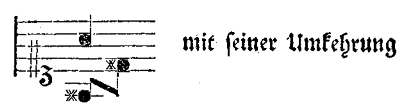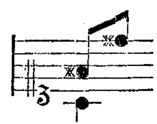


Hierauf folget, nach einem noch dazwischen stehenden Tacte, der natürliche Gefährte eines im E moll stehenden Hauptsatzes, so wie ihn Herr Kirnberger oben auf dieser 10 Seite seiner Vertheidigung hersetzt. Er steht so wie es natürlich ist, im H moll. Kann man wohl etwas den Tonarten und dem Hauptsatze, und dem richtigen Gefährten desselben gemäßers finden? Und doch will Herr Kirnberger, der in seiner eigenen Fuge bey der ersten Versetzung seines Hauptsatzes, und des Gefährtens desselben, in eine andere Tonart, so offenbare Fehler gemacht hat, seine Schwachheit hiermit entschuldigen! Und hiezu soll ihm vorzüglich **der alte Bach** dienen? - - - Unverschämt!

Des dritten Exempels aus dem C dur, im $\frac{2}{4}$ Tacte zweyte Wiederholung ist gleichfalls, so wie sie Herr Kirnberger hier anführt, in der ganzen Fuge, die auch vom seel. **Bach** ist, nicht zu finden. Wenn die Intervalle des ersten Tacts, aus welchem fast durch die ganze Fuge ein kleines canonisches Zwischenspiel gemacht worden, einigemal verändert worden sind: so ist diese Verände-

rung doch nicht geschehen, wenn das ganze Thema wieder vorkömmt. Welche Unwarheiten bringt also Herr Kirnberger zur Beschönigung seiner Fehler vor! Ich bin müde, die übrigen Beyspiele durchzugehen, welche als drey und vierstimmige sich entweder gar nicht hieher schicken, oder schon durch das vorige widerleget sind.

Nun kommen wieder S. 10. unten und S. 11. oben zwey Exempel von **J. S. Bach** vor; vielleicht weil Herr Kirnbergern die ihm oben vorgeworfene unrichtige Harmonie noch auf dem Herzen liegen hat. Das erste ist aus einer von 24. auf einmal heraus gekommenen Fugen des Herrn **J. S. Bach**. In dieser hat er, wie es scheint, auch eben mit Fleiß keinen contrapunctischen Gegensatz anbringen wollen. Das zweyte ist aus einer andern von eben diesen 24 Fugen, und beweiset bey dem von Herr Kirnbergern drüber gesetzten Zeichen nichts wider, sondern für mich. Denn das **dis** über dem **fis** ist die rechte wahre Sexte, welche bey der Umkehrung in die Terz, wie gewöhnlich, verwandelt werden kann. Sollte etwan noch jemand im dritten Tacte dieses Exempels, bey dem zweyten Viertel, welches Herr Kirnberger nicht gezeichnet hat, das sehen, was Herr Kirnberger nicht gesehen hat, und gleich bey dem Eintritte der ersten Note des Gefährten etwas für Herr Kirnbergers Unwissenheit vortheilhaftes finden wollen, der beliebe zu bedenken, daß





nicht den eigentlichen reinen Grundaccord vom D dur, welcher hier zu Herr Kirnbergers Schutze dienen würde, sondern den Accord der großen Sexte, wie die Bewegung der Unterstimme anzeiget, voraus setzt, und also einer von denen aus der Versetzung des kleinern Septimenaccords ist, von welchem oben geredet worden, und bey welchem alle Stimmen der Versetzung fähig sind, und welcher also bey der Umkehrung den Accord der $\frac{4}{2}$, ohne Schaden einer richtigen contrapunctischen Harmonie, über sich vertragen würde.

(Der Beschluß im nächsten Blatte.)
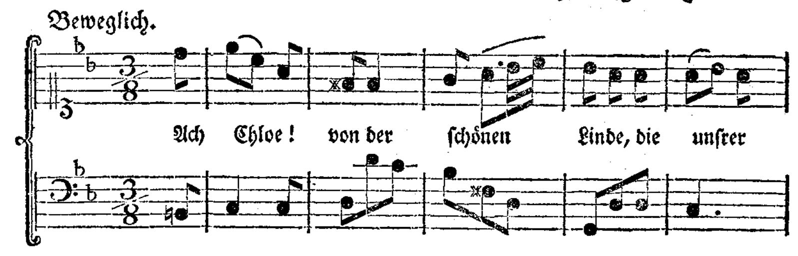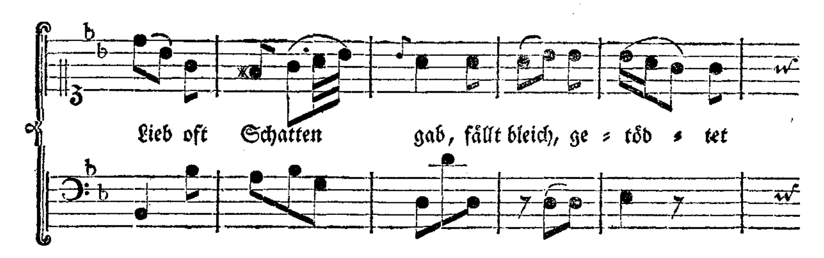


Die
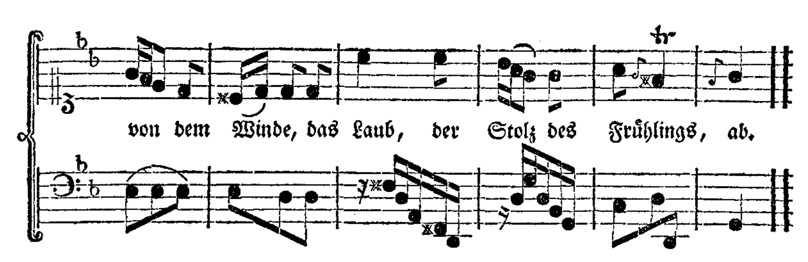
Die Linde,

aus den scherzhaften Liedern, componirt vom Herrn J. A. F.

Beweglich.







Ach Chloe! von der schönen Linde,
Die unsrer Lieb oft Schatten gab,
Fällt bleich, getödtet von dem Winde,
Das Laub, der Stolz des Frühlings ab.

Doch wird nach langen Wintertagen
Für sie ein neuer Frühling blühn,
Und dieser Schmuck, den wir itzt klagen,
In voller Pracht sie überziehn.

Nur Chloe, uns, wenn wir verblühen,
Keimt nie ein neuer Frühling auf,
Und Jahre, die uns itzt entfliehen,
Beschleunigen zum Herbst den Lauf.

Was ist zu thun? = = bleib mir ergeben,
Mir sollst du ewig reizend seyn:
So werden wir, wenn wir verleben,
Im Herbst uns eines Frühlings freun.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXVIII. Brief.

Fünfte und letzte Fortsetzung des XXIII. Briefes an die

G e s e l l s c h a f t.

Berlin den 29. December 1759.



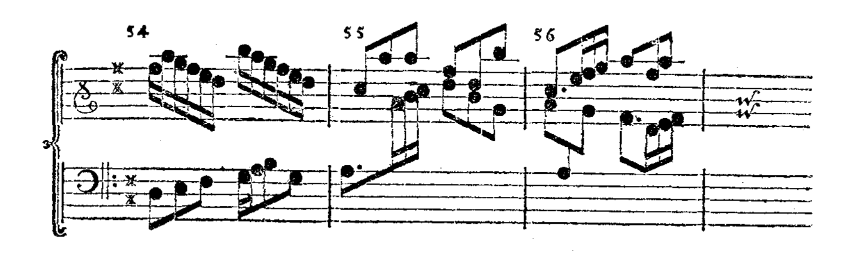
Da Herr Kirnberger seinen Fugensatz nicht ein einzigesmal in eine andere Tonart recht hat versetzen können, und doch gleichwol, um als ein großer Componist zu paradiren, die einmal übel gesetzte Fuge hat drucken lassen, und dieselbe wider alle Kritiken, es koste was es wolle, (die Ehre des alten Bachs nicht ausgenommen,) vertheidigen will: so nimmt er auf der 11 Seite, anstatt mich mit Gründen zu widerlegen, noch einmal seine Zuflucht zu Freyheiten, und sagt, **er möchte wissen, wer in der Mitte einer Fuge freye Imitationen verbieten wolle.** Niemand, mein Herr Kirnberger. Aber unter dieser wichtigen Bedingung sind die freyen Imitationen in Fugen erlaubt, ja gar schön, wenn sie den Hauptsatz erheben, und ihn, wenn er irgendwo wieder eintritt, desto kenntlicher werden lassen, folglich die Mannigfaltigkeit in einem Stücke befördern. Auf diese Art sind sie auch, in den von Ihnen angeführten Fugen, von den größten Männern, in tausend Exempeln, angebracht worden. So bald aber freye Imitationen den Hauptsatz, da wo er stehen sollte, gar verdrängen, und sich an die Stelle der alsdann erforderten gebundenen Sätzen einschleichen: so bald sind sie, weil sie hier das verhindern, was sie befördern sollten, verboten; und Sie, Herr Kirnberger, werden kein Beyspiel eines einzigen berühmten Fugensetzers anführen können, der es, mit Vorbeygehung der oben angeführten Bedingung, so wie Sie in Ih-

Ihrer Fuge gemacht hätte. Für solche Freyheiten danke ich, mein Herr Kirnberger. Ich bewundere aber dabey Ihre List.

So lange Sie wider jemanden declamiren, der etwan eine Arie, oder ein **Choralchor** in einer Paßion nicht nach Ihrem Sinne gemacht hat, und dieser Fall kömmt oft vor: so lange athmen Sie nichts als Exempel und strenge Regeln der Alten. So bald man Sie aber bey einem einzigen Stücke von Ihrer Arbeit, dergleichen man ohnedem wenig von Ihnen sieht, auf dem fahlen Pferde ertappet: so sprechen Sie von nichts als Freyheiten; von Freyheiten, die **man sich wegen der großen Einschränkung nehmen kann.** Siehe S. 8. und 11. Ihrer Vertheidigung. Und dann dichten Sie den großen Leuten, welche Sie sich zum Muster erwählt haben wollen, Freyheiten an, daran jene, in dem Falle wo Sie sich hier befinden, nicht einmal gedacht haben, wie der Augenschein in allen denen S. 10. und 12. Ihrer Vertheidigung angeführten Fugen, einen jeden, der sie nachschlagen will, belehren wird.

Bey Gelegenheit des 54. und der folgenden Tacte kömmt nun endlich auch der seelige **Capellmeister Graun** auf die Bahn. Ein Mann, dessen Stärke in den contrapunctischen und harmonischen Künsten so weltkündig ist, als sein feiner Geschmack und genaueste Richtigkeit in den Führungen des Gesanges. Dieser soll selbst einen unrichtigen Baß gesetzet, und schlechte Afterimitationen gebilliget haben. Er ist, zu Herr Kirnbergers großem Glücke, leider! auch nicht mehr am Leben, und kann uns also nicht mehr selbst sagen, ob ihm Herr Kirnberger damals nicht vielleicht eben zu einer ungelegenen Zeit gekommen seyn mag, und er also, um desto eher fertig zu werden, etwas für leidlich gehalten hat, was er selbst gewiß nicht gesetzt haben würde. Und dafür soll er nun gleichsam zur Strafe in den Verdacht kommen, als wenn er falsche von rechten Imitationen nicht hätte unterscheiden können. Doch seine Werke sind authentische Zeugen, von seiner strengen Richtigkeit in Imitationen, sowol als in Contrapuncten und Canons. Es sind Beyspiele genug vorhanden, welche zeigen, wie schön und richtig er, mit Fleiß dazu ausgesuchte Hauptsätze ins Enge zu bringen gewußt. Man kann Herr Kirnbergern allenfalls mit einigen davon zur Probe aufwarten. Da sich aber der ganze Kirnbergische Hauptsatz nicht auf diese Art, wie Herr Kirnberger es angefangen, ins Enge bringen ließ: so hätte Herr **Graun** entweder die ganze Fuge umschmelzen, oder diese ganze so unrecht imitirte Stelle ausstreichen müssen. Jenes war ihm nicht zuzumuthen: dieses erlaubte ihm vielleicht seine Höflichkeit nicht. Was war ihm also übrig, als daß er eine viel-

vielleicht noch unerträglichere Stelle wegstrich, und eine andere leiblichere hinsetzte, um aus zwey Uebeln das kleinste zu erwählen. Dem sey wie ihm wolle; so behaupte ich noch immer, daß Herr Kirnberger, da er offenbar im 55 Tacte die Mine macht, als wollte er das Thema ins Enge bringen, und noch dazu durch eine Pause dazu vorzubereiten scheint, erstlich unrecht gethan, daß er Imitationen hinsetzen will, wo nach der Gewohnheit aller berühmten Fugensetzer, das Thema, auf eine oder die andere Art, geschwind nacheinander eintretend, in der strengsten Gleichheit sich folgen sollte. Schickte sich sein Thema nicht dazu: warum gedachte er denn hie blos mit dem äusserlichen Scheine der engen Nachahmung durchzukommen. Heißt das nicht den Zuhörern, welche die Kunst der Fuge nur oben hin verstehen, eins aufbinden? Zweytens behaupte ich, daß Herr Kirnberger gedoppelt unrecht hat, da er, weil doch nun einmal sein freyer Geist ihn trieb, Imitationen zu machen, solche zweydeutige Dinge hinsetzt, welche weder richtige Nachahmungen, noch der Tonart gemäß, weder Führer noch Gefährte von der Fuge, ja nicht einmal ein richtiger Baß sind. Entweder sollte er das Thema recht ins Enge bringen, oder recht imitiren, oder beydes bleiben lassen, und sich mit Anbringung seines Hauptsatzes begnügen, und wenigstens die rechte Grundstimme darunter setzen. Wäre meine Wenigkeit nicht zu schlecht, einem so großen Doppelcontrapunctisten, wie Herr Kirnberger seyn will, einen Rath zu geben: so würde ich ungefähr folgenden Baß zu dem 54. 55. und 56. Tacte in Vorschlag bringen:



Und so würde man doch wenigstens, wenn hier kein ander Kunststück angienge, einen richtigen in gutem Verhalt stehenden Baß, gehöret haben. Entweder recht, oder gar nicht! Ob ich im übrigen gleich schlechterdings keinen unbetrüglichen Oberrichter in der Musik erkenne: so weis ich doch so viel, daß die berühmten Männer, welche Herr Kirnberger hier nahmentlich anführet, niemals

etwas angefangen haben, welches sie nicht hätten ausführen können; daß sie noch weniger beym Ende einer Fuge, wo die größte Kunst erfodert wird, stecken geblieben sind: wie Herr Kirnberger, der sich, mit einer nicht leicht erhörten Dreustigkeit, rühmet, **daß alle großen Leute in allen Stücken völlig so dächten wie er**, hier wirklich stecken bleibt. Haben die gedachten großen Leute **freye** Imitationen: so stehen dieselben gewiß nicht da, wo **strenge** Nachahmungen stehen sollten; und die **strengen** bleiben deswegen nicht aussen, sondern werden vielmehr durch die freyen erhoben. Die angefangenen, und wieder abgebrochenen kleinen Canons sind bey den großen Fugenmeistern entweder kleine artige Betrugssätze, welche den Zuhörer auf den noch nachkommenden rechten ausgeführten Canon, nur desto begieriger machen: oder sie dienen nur zu kleinen Zwischensätzen, die, mit richtigem Verhalte, in dem Stücke, wo sie stehen, gewiß mehr als einmal angebracht worden. Haben die berühmten Fugenmeister das Thema bisweilen geändert: so ist es sowol, als das Zusetzen oder Weglassen eines ✱ oder b, doch nicht anders als aus guten Gründen, deren ich oben einige angeführet habe, geschehen. Wenn ich nicht der Gedult meiner Leser auf eine unerträgliche Art zu misbrauchen fürchtete: so wollte ich alle die Fugen, deren Anfänge auf der 12 Seite der kirnbergischen Vertheidigung angeführet stehen, durchgehen, und Herr Kirnbergern überall das Gegentheil von dem, was er damit zu beschönigen suchet, darthun. Doch ein jeder meiner Leser, welcher diese Fugen besitzet, und einsehen kann, wird sich leicht, von sich selbst, durch genaue Betrachtung derselben, überzeugen, daß Herr Kirnberger sie nicht anders, als zu desto mehrerer öffentlichen Beschämung seiner Schwäche, angeführet hat. Welch eine Unverschämtheit ist es nicht, berühmte Namen zu Schutzgeistern zu nehmen, deren Arbeiten man doch nicht einmal verstehen noch einsehen kann, oder wenn man sie ja verstanden und eingesehen hat, welch eine Dreustigkeit ist es dann nicht, das ganze musikalische Publicum für so unwissend in der Musik anzusehen, daß auch nicht ein einziger aus demselben den vorsätzlichen Betrug zu entdecken, im Stande seyn würde! Dieß sind nicht die rechten Mittel sich groß zu machen.

Zu Herr Kirnbergers Erbauung, gebe ich nun noch endlich zum Beschlusse die oben versprochene **Beschreibung einer zwostimmigen Fuge vom Herrn J. S. Bach.** Die Fuge ist aus dem E moll, und ist 42 Tacte im Dreyvierteltacte lang. Die ersten beyden Tacte enthalten den Führer des Hauptsatzes. Hierauf folgt im dritten und vierten Tacte der Gefährte; **über** dessen zweytem Viertel ein **umkehrbarer**, vom Hauptsatze sehr verschiedener, **Gegensatz** erscheint. Im fünften Tacte wird der Gegensatz, welcher erst in

der

der Oberstimme stand, in der untersten Stimme wiederholet, aber mit einer neuen Oberstimme versehen, und vermittelst einer Transposition, einer geschickten Transposition nämlich, und zweener zugesetzten Tacte, (auch ein geschickter Verhalt,) ins G dur geleitet; in welcher Tonart, mit dem 11 Tacte auch sogleich die Oberstimme den Hauptsatz ergreift, und die umkehrbare, hier umgekehrte, Nebenstimme **unter** sich hat. Unmittelbar darauf folgt der Gefährte im Basse, wie es zum Führer im G dur gehöret, im D dur. Auf diese kömmt ein freyes Zwischenspiel, welches aber auch umgekehret wird, und in fünf Tacten, vermittelst umgekehrter, oben von Herr Kirnbergern S. 9. seiner Vertheidigung, so sehr verpönter **Quintentransposition**, durch A dur, D dur, G dur, C dur, und das in die Tonart A moll einleitende mit der großen Terze versehene E. (in welchem beyde Stimmen durch eine schöne Kühnheit, das bisherige Zwischenspiel, zu desto mehrerer Bekräftigung, in Octaven wiederholen) ins A moll führet; in welchem sogleich die Unterstimme den Hauptsatz annimmt, und ihre umkehrbare Nebenstimme über sich hat, welche gleich darauf den Gefährten, in der Oberquinte vom A moll, in welchem der Führer anfieng, im E moll also, mit abermaliger Umsetzung der Nebenstimme in den Baß, ergreift. Nach Endigung dieses Gefährten, kömmt wieder das oben beym fünften Tacte da gewesene, aus der umkehrbaren Nebenstimme genommene, Zwischenspiel vor, doch mit umgekehrten Stimmen, welches wieder eine schöne Abwechselung abgiebt, und führet durch abermalige Quintentranspositionen, wieder in sechs Tacten, (das ist auch ein schöner Verhalt) ins D moll. Dieses ist zwar eine vom E moll sehr entfernte Tonart, wir sind aber auf die geschickteste und ungezwungenste Weise dahin geleitet worden. Sogleich ergreift der Baß den Hauptsatz im D moll wieder, und hat in der Oberstimme seine umkehrbare Nebenstimme bey sich. In den folgenden zween Tacten, macht die Oberstimme den Gefährten, mit der umgekehrten Nebenstimme. Hierauf folgt wieder das Spiel mit den Zwischengedanken, in Abwechselungen zwischen den beyden Stimmen, wie oben, durch Quinten transponiret, und wird am Ende wieder in beyden Stimmen in Octaven wiederholet, just so wie das erstemal, aber in andern Tonarten, welche wieder ins E moll führen. In diesem E moll nimmt die Oberstimme, zum Beschlusse, und zur Bekräftigung, das Thema noch einmal, läßt diesesmal den schon genug gehörten Gefährten weg, und macht in einem noch zugesetzten Tacte, den förmlichen Schluß. **Dies heißt mit überlegtem Plane, mit richtigem Verhalte, mit edler Kühnheit, freye zwostimmige Fugen machen.**

Und noch glaubt Herr Kirnberger, **daß alle großen Leute, in allem, völlig so denken wie er:**

Ich habe die Ehre zu seyn,

Hochgeehrteste Herren Verfasser der kritischen
Briefe über die Tonkunst

Ihr

Berlin,
am 22 November 1759.

ergebenster Diener,

* * *
* *
*



Nachricht.

Nachricht.

Dem Herrn **Aristoxenus**, welcher die Gesellschaft neulich mit einem Handschreiben und einer Menuet beehret hat, kann man, weil man weder sein Billet deutlich genug verstehen, noch die Absicht desselben errathen kann, mit Einrückung desselben vor der Hand nicht dienen. Er beliebe sich deutlicher zu erklären. Man weiß auch nicht, ob diese Menuet dem Herrn Verfasser des **Allegro für das Clavier allein, wie auch für die Violine** rc. bekannt gewesen sey oder nicht. Dieses aber siehet man, daß sie theils aus den zwo Oberstimmen; theils aus der Ober- und Unterstimme eines gewissen fugirten Trios von einem sehr berühmten und noch lebenden Meister, zum Theil zusammengeklaubet ist. Folglich muß das Notenbuch, wo sie als Menuet stehen soll, so gar uralt noch nicht seyn.

Hypographus.

Musikalische Anecdote.

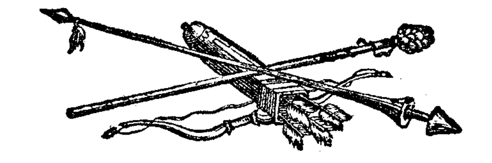
Volumier, ehemaliger Concertmeister, am Dreßdenschen Hofe, hatte die Gewohnheit, wenn er ein musikalisches Stück von jemanden aufgeführet, und solches nicht gut genung befunden hatte, um es bey einer andern Gelegenheit zu wiederhohlen, zu seiner Erinnerung die Worte *Très-mauvais* auf den Titel eines solchen Stückes zu schreiben. Als nach seinem Tode seine Musikalien verkauft werden sollten, und sich unter andern ein gewisser Liebhaber meldete, der diese Worte nicht verstand, sondern selbige für den Nahmen des Componisten hielte: so wurde ihm auf geschehenes Befragen: wo sich der Signor Très-mauvais, den er zur Zeit noch nicht kennte, aufhielte, und wie seine Sachen beschaffen wären, von dem Herrn **Pisendel**, der die Aufsicht über die Volumiersche Verlassenschaft übernommen hatte, und der es nicht für nöthig erachtete, diesem Liebhaber ein Collegium über die französische Sprache zu lesen, zur Antwort gegeben: daß der Signor Très-mauvais ein angehender Tonkünstler wäre, der sehr viel zu setzen pflegte. Gut, erwiederte der Liebhaber, ich muß auch Sachen von dem Herrn Très-mauvais haben, um von allerley Componisten etwas aufweisen zu können. Ich liebe die Veränderung.

(Künftig mehrere.)

Tempo

Tempo di Minuetto





XXIX. Brief.

an den

Herrn Verfasser des fünften kritischen Briefes über die Tonkunst.

Berlin den 5. Januar 1760.



Mein Herr!

Undankbar zu seyn gegen erwiesene Gefälligkeiten, ist etwas verhaßtes, und daher mir jederzeit entgegen. Da nun Dieselben im fünften Briefe auf eine so reitzende Art mich angeleitet, eine Stelle in meiner Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit zu verbessern: so sage ich dafür hierdurch nicht nur den verpflichtesten Dank, sondern setze auch die von mir vorgenommene Verbesserung hieher, um nach Dero Gelegenheit davon beliebigen Gebrauch zu machen. Dero Ausdruck S. 34. "ich wünschte, daß dieser — das Kapitel noch einmahl übersehen — wollte" erweckte mir den Argwohn, es sey etwa ein Rechnungsfehler gemerkt worden; und ich gestehe, daß hierbey mir auch in der That etwas menschliches wiederfahren sey. Denn in der Vervielfältigung auf der achten Linie der 503ten Seite ist 10 für 11 geschrieben worden, als wenn eine im Sinne gebliebene Unität darzu zu thun gewesen wäre. Diese Kleinigkeit hat die ganze Rechnung verdorben, welche so zu ändern, daß die acht Ziefern rechter Hand bleiben, aber die folgenden also gestellet werden:

Lin.	8	soll stehen	10	für	11
—	9	——	21	—	23
—	10	——	42	—	46
—	11	——	85	—	93

Lin.	12	soll stehen	171	für	187
—	13	—	343	—	375
—	14	—	687	—	751
—	15	—	1374	—	1502
—	16	—	2748	—	3004
—	17	—	5497	—	6009
—	18	—	10995	—	12019

Sonst kann ich nicht in Abrede seyn, daß bey meinen Vorlesungen diesen Sommer über, über solches Buch, ich noch verschiedene theils Druck- theils andere Fehler, gefunden, welche ich zwar nicht hieher setze, da ich ungewiß bin, ob es sich mit dem Vorsatze der kritischen Briefe vereinigen lasse; gleichwohl, wenn ja jemanden damit sollte gedienet seyn, habe ich einen Auszug beygelegt in dem an Herrn **Bertuch** (*) (meinen Landsmann, guten Freund, und Ueberbringer dieser Zuschrift abgelassenen Schreiben, sammt der Entschulbigung, warum meine Antwort so lange verzögert worden. Was aber Dieselben an der Weitläuftigkeit meiner Verbindungstabelle weiter auszusetzen belieben, welche doch als schon gedruckt nicht wohl zu ändern, beantworte ich kürzlich also: 1) ist meine Meynung nicht, als ob alle Arten eine sehr merkliche und nachdrückliche Veränderung den Ohren und dem Gemüthe verursachen können und müssen; zumal da ich die Anwendung gemacht auf die Berechnung der Choralverse, da die Gemeinde mitsinget, und alle, in Kleinigkeiten bestehende, Veränderungen von den wenigsten vernommen werden können. Mir war genung, so viel Freyheiten des Registerziehens bekannt zu machen, daß deren Anzahl im ganzen Leben nicht völlig vorkommen könnte, und den Spieler von der gewöhnlichen Sclaverey und Vorurtheilen freyzusprechen. 2) Was die Gemeinde nicht vernimmt, kann doch wohl der Spieler in der Nähe vernehmen, wird also der Endzweck doch einigermaßen erhalten. 3) Will jemand die Anwendung lieber auf die Vorspiele machen, solches kann mir nicht entgegen seyn, und wird in der Nähe und Ferne alles deutlicher vernommen; ja es wird alsdenn destomehr heissen: minima circumstantia variat rem. 4) Was in großen Kirchen keine merkliche Würkung thut, sonderlich in Gegenwart vieler Menschen, kann doch wohl in kleinern geschehen, sonderlich in Gegenwart wenigerer Zuhörer; so wie hier zu Lande in kleinen Kirchen bisweilen mit dem achtfüßigen Gedackt manualiter allein ein Vers mitgespielt wird. Daß ich nicht hinzufüge, wie bey Begräbnissen, bey der Vesper, u. s. w. auch die schwächsten Verbindungen brauchbar sind.

(*) Ist ein junger geschickter Musikgelehrter hieselbst, und ein Anverwandter von dem ehemahls berühmten Herrn **Georg Bertuch**, der zugleich in den Künsten des Mars und des Apollo erfahren war.

sind. 5) Und wenn auf alles dieses nicht gesehen würde: so scheint doch die im Briefe angegebene Zahl der 40 bis 50 Veränderungen zu klein angesetzt zu seyn, wenn ich nämlich alle ziemlich merkliche Veränderungen des Klanges, wenigstens in den Ohren der nahestehenden Musikverständigen zum Augenmerk habe. Wahr ist, was Dieselben schreiben, daß 40 bis 50 Veränderungen hinlänglich, und jeder könnte damit zufrieden seyn; aber da die Rechnung uns mit mehrern bereichert, kann man sich auch mehrerer bedienen.

Doch ich will Dero Gedult, meine Entschuldigung anzuhören, durch eine größere Weitläuftigkeit nicht ferner misbrauchen, sondern die Feder bey Seite legen, wenn nur Denenselben ich noch beständiges Wohl zum fernern Wachsthume der Tonkunst angewünschet, mir aber Dero hochzuschätzende Gewogenheit auch in Zukunft ausgebeten haben werde. Der ich mit vielem Vergnügen mich zu nennen die Ehre nehme

Mein Herr,

Dero

Erfurt, im Monat Novembr.
1759.

ergebenster Diener,
Jacob Adlung.

Musikalische Anecdoten.

I.

Leonhard **Vinci**, und **Nicolaus Porpora**, zween zu ihrer Zeit berühmte italiänische Componisten, hatten einsmals in Rom, in einem Carneval, jeder zwo neue Opern von ihrer Arbeit aufzuführen. Jeder von ihnen hatte sein eigenes Theater; jeder hatte seine besondere Gesellschaft guter Sänger; jeder hatte auch seine Anhänger; jeder war über den andern eifersüchtig; jeder hatte sein eigenes Caffeehaus, wo er mit seinen Freunden zusammen kam, um seiner Galle wider den andern von Zeit zu Zeit Luft zu machen. Die erste Oper eines jeden fand Beyfall. Die zweyte des **Porpora** sollte einige Tage eher aufgeführet werden, als die zweyte vom **Vinci**. Die Anhänger des **Porpora** gaben sich besondere Mühe, die Vorzüge seiner zweyten vor der ersten auszuposaunen, und hatten bey den Liebhabern der Musik eine große Erwartung erreget. Nunmehr fürchtete **Vinci** mit seiner neuen, weil sie zumal einige Ta-

ge später zum Vorschein kommen sollte, unterzuliegen. Er bildete sich ein, daß seines Nebenbuhlers Arbeit, der seinigen allen Beyfall voraus wegnehmen würde. Kein Zureden seiner Freunde half. Er sann auf Mittel, den guten Fortgang der andern zu hindern. Bald wollte er 150 Einlaßbillette von dem Theater des Porpora kaufen, und dieselben an so viele von seinen Freunden austheilen, welche denn in der Hauptprobe dieser Oper pfeifen und Lärm anfangen sollten: allein dazu hatte er nicht Geld genug. Bald fiel ihm ein anderer Anschlag ein, welcher aber eben so wenig thunlich war. Man beliebe zu bemerken, daß in Rom der gute oder schlechte Erfolg der Hauptprobe einer Oper, als bey welcher man mit der größten Aufmerksamkeit zuhöret und prüfet, sehr viel von dem Schicksale der ganzen Oper entscheidet. Was war also zu thun? Der gute **Vinci** wollte verzweifeln, und erwartete das Schicksal seiner neuen Oper mit Zittern, in der gewissen Furcht, daß sie zu Grunde gehen würde.

Es befand sich unter **Vincis** Sängern ein Castrat, Namens **Gaetan Bärenstadt**, welcher vom Singen eben nicht gar viel Werks machte, aber dagegen (eine seltsame Erscheinung bey Leuten von seiner Art!) sich destomehr aufs Studiren geleget, und sich dadurch in vielen vornehmen Häusern beliebt gemacht hatte. Dieser begnügte sich gemeiniglich in den Opern, worinn er agirte, mit der letzten Rolle. **Porpora** hatte, zu seinem Unglück, etwan einmal was übels von ihm gesprochen. Der gegenwärtige Vorfall schien also Bärenstadten eine bequeme Gelegenheit anzubieten, sich am Porpora zu rächen, und dem **Vinci** zugleich damit aus der Noth zu helfen. Er sprach also dem **Vinci** guten Muth ein, und bat ihn sich nur auf ihn zu verlassen. Darauf nahm er etliche Pfunde von dem trockensten und feinsten spanischen Schnupftaback, der nur zu bekommen war, und füllete damit viele kleine papierne Röhrchen an, in welchen er unten und oben eine kleine Oefnung ließ. Mit diesen bewaffnet begab er sich, in einer ganz unkenntlichen Kleidung, in den Schauplatz, wo des Porpora Oper zum letztenmal probiret werden sollte. Daselbst mietete er in der obersten Reihe eine eigene Loge für sich allein, und hielt sich darinn so versteckt als möglich war. Als nun, bey einer sehr zahlreichen Versammlung, die Hauptprobe anfieng, und die Freunde des **Porpora** nicht ermangelten, ihren Beyfall und ihre Bewunderung so oft und so laut als sie nur immer konnten, zu verstehen zu geben: fieng **Bärenstadt** auch an, aus ein paar von seinen Röhren den Taback, so stark als möglich heraus zu blasen. Der Taback breitete sich sogleich weit über das Parterre aus, und fiel nach und nach auf die untenstehende Zuhörer. Man wurde es bald gewahr, und fieng an in die Höhe zu sehen, um den Ursprung dieses so ungewöhnlichen Regens ausfündig zu machen. Doch nunmehr bemeisterte sich der herabfallende Taback auch der in die Höhe gerichteten

ten Nasen, und jedermann fieng an zu niesen. **Bärenstadt** säumete indessen nicht, immer mehrere von seinen Tabackspatronen abzufeuern. Je mehr man also in die Höhe sahe, ie allgemeiner wurde das Niesen, und das Geräusch über diese seltsame Begebenheit. Das Geschrey der Damen, welche ihre Kleider und Spitzen beklagten, fieng an die Stimmen der Sänger zu übertäuben; und endlich suchte jedermann ie eher ie lieber aus dem Schauplatze herauszukommen, so daß beym Ende des ersten Acts kein Zuhörer mehr zu sehen war. Weil man nun die Probe nicht ruhig hatte aushören und untersuchen können: so bekam auch, wie in Rom gewöhnlich ist, die Oper des armen **Porpora** einen gewaltigen Stoß; und desto mehr Beyfall erhielt dagegen die zweyte Oper des **Vinci.** Ein sehr boshafter Streich von einem witzigen Sänger!

II.

Ein sächsischer Rath, der sich in gewissen Angelegenheiten auf einem Dorfe ohnweit Dresden aufhielte, und an einem Sonntage die Kirchenmusik daselbst auf dem Chore mit anhörte, bekam Lust, weil er die Tonkunst selber gut verstand, eine Partie mitzusingen. Er bittet sich eine Arie aus, über deren gute Ausführung von ihm die Feldapollos ganz entzückt sind. Man ladet ihn hernach zu der darauf folgenden Fuge ein, wovon er mit Vergnügen eine Partie übernimmt. In dieser Fuge setzt er sich vor, bey Gelegenheit einiger Pausen die Geschicklichkeit seiner Collegen auf die Probe zu stellen. Er tritt an einem gewissen Orte um einen Tact später ein, als er sollte; ersetzt aber sogleich seinen Fehler wieder, indem er einen Tact überspringt, und singet hernach ohne fernern Anstoß seine Stimme bis ans Ende fort. Begierig zu wissen, ob die andern sein Versehen bemerket haben, fragt er sie, wie er sich denn bey der Fuge gehalten habe, und ob sie ihn für tüchtig genug hielten, bey einer andern Gelegenheit mit ihnen Chorus zu machen. Recht wohl, antwortete man, ausgenommen, daß er an dem und dem Orte so ein bischen daneben gestochen hätte. Wie ist es möglich, fragte der Rath voller Verwunderung, daß ihr Bauern so geschickt und pünktlich seyd! O mein lieber Herr Rath, erwiederte der eine, trauen sie uns Bauern nicht. Es ist dieses unsre Gewohnheit. Wenn wir auf der Scheune stehn, und dreschen, so merken wir es sogleich, wenn der Flegel aussenbleibt. Der Rath dankte für das schöne Compliment, und schlich sich ganz sachte weg.

Lied
vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn J. D. U.

Doris, ia, Du magst mich hassen,
Mich verstossen, mich verlassen,
Wiß, es blutet zwar mein Herz,
Doch, es ändert es kein Schmerz.
Unter meinen edlen Trieben
Ist kein Trieb veränderlich:
Doris! wilst du mich nicht lieben;
O! so lieb ich dennoch Dich.

Doris, kannst Du mich verlassen?
Schönste, sprich, sollst Du mich hassen?
Mich, den nichts, als Du, betrübt,
Mich, der Dich so zärtlich liebt?
Mich, der jüngst die Welt noch schätzte,
Weil du zu der Welt gehörst,
Welchen nichts darinn ergötzte,
Wenn Du nicht darinnen wärst.

Deine Weisheit, Deine Tugend
Uebertrift noch deine Jugend,
Dein holdseliges Gesicht
Gleicht der schönen Seele nicht.
Rosen blühen auf den Wangen,
Liljen glänzen rund umher:
Doch sie würkten kein Verlangen,
Wenn Dein Geist nicht schöne wär.

Freundlichkeit in allen Minen,
Eifer, iedermann zu dienen,
Edelmuth, Verschwiegenheit,
Menschenliebe, Zärtlichkeit;
Jede Tugend ist Dir eigen,
Jede hast Du dir erwählt,
Und kein Lästrer kann mir zeigen,
Daß Dir auch nur eine fehlt.

Du gebietest meinen Trieben,
Dich allein kann ich nur lieben.
Tausend nennt man reich und schön,
Und ich mag sie doch nicht sehn.
Keine Schöne, keine Reiche
Ist Dir an Verdiensten gleich:
Wenn ich sie mit Dir vergleiche,
Dann ist keine schön und reich.

Laß mich meinen Kummer sagen!
Wirst Du mich gleich nicht beklagen,
So beklagt ein andrer mich,
Der Dich minder liebt als ich.
Zeig ihm dieses Tuch voll Zähren,
Das mein Auge voll geweint;
Prüf ihn, Doris, laß Dir schwören,
Ob ers halb so redlich meint.

Sein verklagendes Gewissen
Wird die Treue loben müssen,
Die er zwar mit Namen nennt,
Aber die sein Herz nicht kennt.
Glück und Dich will ich ihm gönnen,
Wenn er nur die Wahrheit spricht.
Wahrheit, zwing ihn zu bekennen:
Solche Triebe kenn ich nicht!

Nein, ich kann den Trieb nicht hindern,
Nein, ich kann mein Lied nicht mindern,
Was ich rede, denk und thu,
Setzt mein Herz doch nicht in Ruh.
Canitz rief die schnellen Stunden,
Und verging, wie sie, im Schmerz;
Was sein blutend Herz empfunden,
Das empfindet itzt mein Herz.

Denk an seine Trauerode!
Doris ringt noch mit dem Tode:
Folge dieser Doris nach,
Sprich, was einst ihr Schatten sprach:
Nur drey Worte darf ich sagen,
Ich weiß, daß du traurig bist,
Folge mir. Vergiß dein Klagen,
Weil dich Doris nicht vergißt.

Säh ich Dich in letzten Zügen
Sterbend auf dem Lager liegen,
Sprächest Du, daß deine Treu
Mir im Tode sicher sey;
Könnt ich dann wol Abschied nehmen,
Wie erst Haller Abschied nahm?
Nein! Ich würde mich nur grämen,
Denn so stürb ich erst für Gram.

Freund=

Freunde, Doris läßt mich sterben!
Seht, ich will den Ruhm erwerben,
Den sich jedes Herz erwirbt,
Welches liebt, und liebend stirbt.
Daß man einst von mir noch spreche,
Seht mein Leid und sagt es nach!
Tausend andre Thränenbäche
Würke dieser Thränenbach!

Dichter sollen mich bedauren!
Schönen sollen um mich trauren!
Denn ich weiß, es rührt mein Lied
Jedes zärtliche Gemüth.
Weint bey meinen Trauertönen,
Weint, gerührte Herzen, weint!
Sagt einst: **Hier zerfloß in Thränen**
Ein Verliebter und ein Freund.

Doris, bist Du zu erweichen;
O so denk an jene Leichen,
Die der treuen Liebe Macht
Vor der Zeit ins Grab gebracht!
Soll ich mich zu Tode grämen?
Sage ja. Es soll geschehn.
Laß mich nur beym Abschiednehmen
Dich noch einmal freundlich sehn.

Hörst du, was die Liebe fodert?
Wann einst dis Gebeine modert,
Dann erwache Dein Gehör:
Doch, dann fodert sie nichts mehr.
Ruf einmal bey tausend Zähren
Meine Asche aus der Gruft.
Doch, vielleicht, wird sie nicht hören,
Wenn Dein Mund gleich selber ruft.

Aber wenn ich noch im Grabe
Kräfte zu empfinden habe,
Wenn man dort noch sieht und hört,
Wenn mich dort Dein Gram noch stört:
O, was werd ich dann verspüren,
O, wie wird es dich gereun!
Wie wird mich Dein Jammer rühren,
Wenn ich nicht kann bey Dir seyn.

Sorgen, die das Herz verletzen,
Thränen, die die Wangen netzen,
Nachreu in der zarten Brust,
Seufzer, über den Verlust,
Werden mich erwecken sollen.
Doris, ändre Deinen Sinn,
Dann wirst du mich lieben wollen,
Wann ich halb verweset bin.

Werd ich Dir mit dürren Beinen,
Künftig in der Nacht erscheinen,
Komm ich als ein Geist zu Dir,
So erschrick nur nicht vor mir.
Nein, mein Geist soll Dich nicht quälen,
Wenn er Dich gleich quälen kann!
Wird ihm Ruh im Grabe fehlen,
O so bist du Schuld daran.
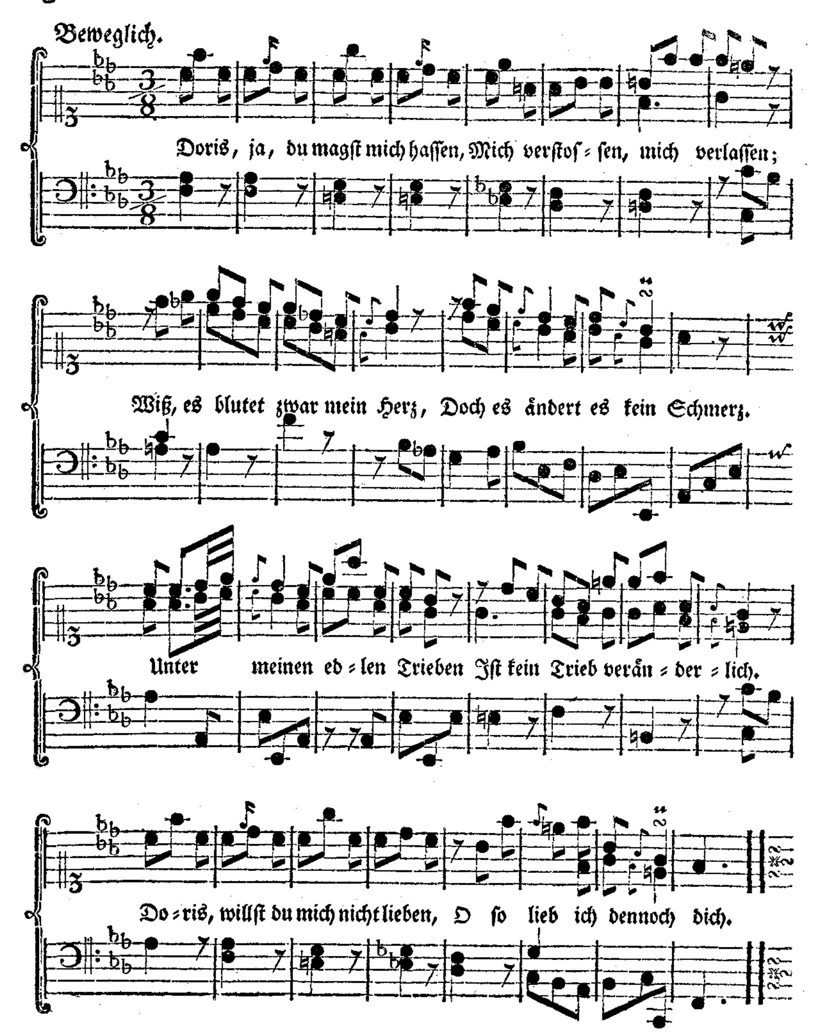
Ach! mit tausend edlen Thränen
Wirst Du meiner Lieb erwehnen,
Und zur Lindrung Deiner Noth
Rufst Du wol noch selbst den Tod.
Wünsche Dir kein Sterbebette!
Warte bis der Tod Dich ruft:
Doch, nimm Deine Ruhestädte
Nur nicht weit von meiner Gruft.

Dann werd ich beym Auferstehen
Dich an meiner Seite sehen!
Dann mischt sich in meiner Brust,
Liebe zu der Himmelslust.
Dann wirst Du mich erst erquicken,
Wann Du nicht mehr irdisch bist.
Dann wird mich Dein Kuß beglücken,
Wann mich erst ein Engel küßt.

Welcher Donner, welche Freude,
Störet mich in meinem Leide!
Hört den lauten Freudenton,
Seht die Erde zittert schon.
Welten fallen aus der Höhe,
Sterne werden Sonnen gleich.
Dort, wo ich die Schaaren sehe,
Dort entsteht das Himmelreich.

Engel jauchzen in den Lüften,
Menschen steigen aus den Grüften,
Fromme werden schon verklärt,
Und mir wird mein Wunsch gewährt.
Doris, nun will ich Dich führen,
Sieh, dort ist Dein Vaterland!
Komm, Du sollst den Himmel zieren,
Zier ihn nur an meiner Hand!

Beweglich.


Doris, ja, du magst mich hassen, Mich verstos = sen, mich verlassen;
Wiß, es blutet zwar mein Herz, Doch es ändert es kein Schmerz.
Unter meinen ed = len Trieben Ist kein Trieb verän = der = lich.
Do = ris, willst du mich nicht lieben, O so lieb ich dennoch dich.

XXX. Brief.

an

Herrn Johann Philipp Kirnberger.

Berlin den 12. Januar 1760.

Mein lieber Herr Kirnberger,

Es hat Ihnen gefallen, in der Vertheidigung Ihrer Fuge gegen den Herrn Sechsstern, der Gesellschaft und meiner, an verschiednen Oertern, etwas kritisch zu gedenken. Die Gesellschaft hat mir aufgetragen, Ihnen zu antworten, und ich werde dieser Antwort zugleich die meinige hinzufügen. Eine Gefälligkeit gegen einen und den andern, welcher die Gegenschrift des Herrn Sechsstern auf die Vertheidigung Ihrer Fuge nicht gerne durch andre Stücke unterbrochen wissen wollte, ist die Ursache, daß ich nicht eher als itzo Ihnen diese Antwort zu überreichen, die Ehre haben kann. Entschuldigen Sie diesen Aufschub gütigst, und sehen Sie selbigen nicht etwann als eine Verachtung desjenigen Versuchs an, den Sie gemacht haben, die Gesellschaft und mich die Stärke Ihres satyrischen Witzes empfinden zu lassen. Weitgefehlt, daß der Angriff Ihrer Feder dergleichen Gesinnungen in uns hervorgebracht haben sollte: so wollen wir Sie vielmehr unsrer völligen Bewunderung hiemit versichern. Man wußte zwar schon längst, daß die Gabe zu tadeln Ihnen von der gütigen Natur in reichem Maaße mitgetheilet worden. Aber nimmer hätte sich jemand träumen lassen, daß Sie diese Gabe auf eine so sinnreiche Art auszuüben, im Stande wären, und daß die Feder es in diesem Stücke Ihrer Zunge gleich thun könnte. Man entdecket alle Tage neue Vollkommenheiten in Ihnen, mein Herr; ich schäme mich meines bisherigen Irthums, und mache Ihnen mein Compliment. Schade, daß Sie es nicht allenthalben bey einem bloßen satyrischen Lächeln haben bewenden lassen; sondern daß Sie hin und wieder, mit einem etwas zu trocknen Tone, Sachen vorgebracht haben, die ein andrer, der Ihre Denkungsart nicht so gut kennet, als ich, für Wahrheiten halten könnte! Ich wollte Ihnen rathen, mein Herr, bey einer künftigen zweyten Ausgabe Ihrer Vertheidigung, diese Stellen wegzustreichen. Sie haben sonst die Gewohnheit bey Ihrer Art zu componiren, daß Sie nicht leicht ein Stück so lassen, als Sie es das erstemal gemacht haben, und wenn es auch schon in zehn Händen seyn sollte. Die festen Grundsätze, nach welchen Sie Ihren Geschmack, und Ihre Einfälle prüfen, lassen Ihnen von Zeit zu Zeit annoch hier und dar einige Spuren menschlicher Schwachheit finden, und wie rühmlich ist es Ihnen, daß Sie selbige, wie Simson dort

die Füchse auf den israelitischen Feldern, sofort in Ihren Partituren vertilgen, und daß, wenn Sie zum zweytenmahle Ihr Stück zum Vorschein bringen, man weder den Entwurf, noch den Geschmack des vorhergehenden Componisten mehr kennet. Bey der dritten Revision pflegen Sie zwar, mit einer angenehmen Rücksicht auf Ihr erstes Concept, manchesmahl einige alte Passagen wieder in ihrem vorigen Glanze herzustellen. Doch diese ganze Anordnung geht bey der vierten Säuberung völlig wieder verlohren. Sie haben Mühe, mit sich einig zu werden. Sie fangen Ihr Stück von neuem an, und bringen, nach einigen Wehetagen, einen ganz neuen Aufsatz zur Welt. Nachdem Sie selbigen mit etlicher andern Componisten Werken von dieser Gattung, zu mehrer Gewißheit, verglichen, und ihn aus den vorhergehenden durchstrichnen Partituren noch einmal wieder verbessert haben: so übergeben Sie Ihr neues Concept zween oder dreyen berühmten Componisten, und bitten Sich ihr Gutachten darüber aus. Sie pflegen Sich aber, auf eine ganz vernünftige Art, insgemein sehr zu hüten, Erinnerungen anzunehmen, wenn Sie es auch gleich aus Bescheidenheit von Sich sagen. Sie machen Sich über die öfters einander widersprechenden Urtheile Ihrer Kunstrichter gegen denjenigen Ihrer Freunde, den Sie um diese Zeit vorzüglich Ihrer Vertraulichkeit würdigen, lustig; Sie corrigiren einen durch den andern, und zu guter letzt Sich noch einmahl selber. Ist es zu verwundern, daß Sie das Publicum mit so wenigen Tonstücken von Ihrer Feder beschenken; daß Sie nichts mehr als zwey Concerte, aber desto niedlichere, desto raffinirtere Concerte, in Ihrem Leben gemacht haben *), und daß Sie anietzo fast alle Lust verlohren zu haben scheinen, jemahls wieder ein Concert anzufangen, weil Sie nicht wissen, ob Sie lange genug leben werden, um es annoch zu Stande zu bringen?

Machen Sie es auch so in Ihrer Schriftstellerey. Es ist keine Schande, einen gehegten Irrthum, sobald man ihn erkennet, zu widerrufen, und eine gesundere Meynung anzunehmen. Arbeiten Sie die Vertheidigung Ihrer Fuge noch einmahl um, und legen solche dem Publico in einer veränderten Gestalt vor. Ich nehme mir die Freyheit, Ihnen einige Anmerkungen darüber anzutragen. Hier sind sie. Ueberlesen und prüfen Sie solche mit so kaltem Blute, als ich sie Ihnen übergebe, woferne Sie etwann in ernsthaften Betrachtungen seyn sollten; oder sind Sie bey guter Laune, = = ey nun! so mögen Sie drüber lachen. Sie schreiben in dem Vorbericht zu Ihrem Allegro, Seite 1. "daß Ihr Allegro von einer sich nennenden musikalischen Gesellschaft wäre = getadelt "worden."

Durch die **sich nennende** musikalische Gesellschaft verstehen Sie die Verfasser gegenwärtiger Blätter. Wenn aber in diesen Blättern keine andere als musikalische Dinge abgehandelt werden: so müssen die Verfasser derselben nothwendig eine musikalische, und keine öconomische, poetische oder mahlerische ꝛc. Gesellschaft ausmachen. Merken Sie itzo, mein Herr, daß die beyden Wörter **sich nennende** allhier nicht an ihrem rechten Orte stehen? Ich würde mich mit meinem besten Freunde herumzanken, wenn er von Ihrem so berühmten Allegro sagen wollte, daß selbiges von einem sich nennenden Tonkünstler, Nahmens Herr Kirnberger, wäre. Oder wollen Sie etwann durch die beyden Wörter **sich nennende** so viel sagen, als daß diese Blätter nicht von einer ganzen Gesellschaft, sondern nur von einer einzelnen Person, herrühren? Allein ich traue Ihnen, als einem Schrift=

*) Diese beyden Concerte sind, das eine aus dem G moll, und das andere aus dem C moll. Der Herr Verfasser hat sie vor ungefähr sechzehn Jahren auf dem pohlnischen Parnasse angefangen, und erst vor wenigen Jahren hieselbst geendigt.

Schriftsteller (*), zu viele Einsicht in die Verschiedenheit des Styls zu, als daß Sie auf dergleichen Gedanken kommen sollten. Daraus, daß Sie, mein Herr, nur vielleicht einen einzigen von der Gesellschaft kennen, folget ja nicht, daß nur ein einziger an diesen Blättern arbeiten müsse. Einer muß nothwendig der Hauptunternehmer seyn, oder die Direction des Werkes führen. Noch eins wundert mich in der, aus Ihrer Schrift, von mir angeführten Passage, nämlich: daß Sie die Kritik Ihrer Fuge für ein Werk der Verfasser dieser Blätter halten. Doch dieser Einfall von Ihnen ist nunmehro von Ihrem Gegner, dem Herrn Sechsstern, schon öffentlich widerleget worden. Aber Sie wußten es ja auch schon lange vorher, ehe Ihre Vertheidigung fertig war, daß sich weder die Gesellschaft, noch ich besonders mich zu dieser Kritik bekennete, ob wir sie gleich, auf Ersuchen, in unsern Blättern hatten einrücken lassen. Ich will Ihnen hiemit zum Ueberfluß noch einmahl, und zwar öffentlich, die Versicherung geben, daß weder ich, noch jemand anders aus der Gesellschaft, an der Kritik Ihrer Fuge, und an der Vertheidigung dieser Kritik, den geringsten Antheil hat. Es ist keiner von uns gewohnt, sich eine fremde Arbeit zuzueignen, so wohlgerathen selbige auch immer seyn mag. Erröthen Sie nicht, mein Herr, über die kleine Zerstreuung, womit Sie der Gesellschaft und mir, dieser Kritik wegen, den Proceß gemacht haben? Ich vergebe sie Ihnen. Ich liege selber zuweilen an diesem Uebel krank. Hüten Sie Sich aber bey dem allen inskünftige ein wenig, so viele verschiedene Personen und Nahmen untereinander zu mengen. Es kömmt nichts bey diesem Spaße heraus, und man machet nur das Publicum mißtrauisch gegen sich. Noch zur Zeit fühlen wir ein jeder seinen eigenen Kopf, die Gesellschaft, der Herr Paul Dreyklang, Herr Sechsstern, und ich. Denken Sie ja nicht, daß es hiemit wie mit den Nahmen **Kirnberger** und **Kosolowsky** in der Ueberschrift einer gewissen contrapunctischen Menuet aus dem D dur, oder eines gewissen kurzen contrapunctischen Exempels in der Duodecime, bewandt ist. Soll ich diesen artigen Scherz von Ihnen der Welt erzählen? - Wünschen Sie doch, daß Sie niemahls so Erfindungsvoll gewesen wären, den Nahmen eines fremden Tonkünstlers, den Sie in Pohlen vermittelst eines von Ihnen abgerichteten, und nach gewissen Modulationen heulenden Hundes lächerlich gemacht hatten, unter einen Brief, und über einen contrapunctischen Aufsatz von Ihnen, dessen jener niemahls fähig gewesen, zu setzen! Lernen Sie erlaubte und unerlaubte Erdichtungen von einander unterscheiden. Man darf nur einmahl neben der Wahrheit vorbey spatzieren, um niemahls wieder Glauben zu finden.

Doch wieder zur vorigen Sache zu kommen, warum konnten Sie Sich nicht eben desjenigen Weges, den Herr Sechsstern zur Bekanntmachung seiner Kritik erwählet hatte, zu Ihrer Vertheidigung bedienen? Allerdings. Sie waren auch geneigt dazu. "Da Sie über die seltsame Art, mit welcher Sie in dem gegenwärtigen Wochenblatte ver"schiedenemahle waren angegriffen worden, sich beschweren zu können, glaubten: so "sandten Sie ein Schreiben an die Gesellschaft ein, und baten es einrücken zu lassen. "Allein Ihr Blatt wurde Ihnen ohne einzige Entschuldigung zurückgegeben, und also die Einrückung desselben Ihnen verweigert. Was würde man vollends nicht gethan haben,

(*) Das erstemahl hat der Herr Kirnberger sich als bloßer Componist, in den **Tänzen verschiedner Nationen**, gezeigt; das andremahl als Componist und Schriftsteller in dem **allezeit fertigen Menuetten- und Polonoisencomponisten**; das drittemahl aber in seinem **vertheidigten Allegro** als Componist, Schriftsteller und Kriticus.

wenn Sie Ihre völlige Vertheidigung der Gesellschaft zur Einrückung zugeschicket hätten? So unbillig ist man mit Ihnen umgegangen. Man denke!

Sie hätten in der That das größte Recht, mein Herr, sich über die Gesellschaft zu beschweren, wenn sich solche auf die Art, wie Sie schreiben, gegen Ihre Person verhalten hätte. Aber fürs erste leugne ich, daß sie verschiedenemahl auf eine seltsame Art in diesem Wochenblatte sind angegriffen worden. Wenigstens bin ich von allen Mitgliedern der Gesellschaft versichert, daß keiner, nicht einmahl ein einzigsmahl, in seinem Schreiben an Sie gedacht hat. Ist es unsre Schuld, wenn etwann hin und wieder eine lächerliche Person auf den Schauplatz gebracht wird, daß Sie Sich sofort darinnen erkennen wollen? Als der zweyte Brief erschien, so wollten Sie mit Gewalt, und wider Willen der Gesellschaft, der Lehrmeister seyn, dessen auf der 10 Seite gedacht wird. Es war dieses nicht genug. Sie wollten annoch den Paläophil, dem dieser Brief angedichtet wird, vorstellen, so wie Sie noch unlängst den Herrn Adam Riesen, im zwey und zwanzigsten Briefe, für ein Nachbild von Ihrer Person gehalten haben. Ich erinnere mich, daß, als der zweyte Theil meiner Abhandlung von der Fuge im Drucke erschien, Sie Sich alle die verschiedenen, und so gar öfters einander widersprechenden Charakters, die in dem Vorbericht entworfen werden, durchaus zueignen wollten. Wo gedenken Sie hin, mein Herr? können Sie zu gleicher Zeit schwarz und weiß seyn? Legen Sie Ihrer Einbildungskraft einen Zügel an, und hüten Sie Sich vor dergleichen Einfällen. Im Vorbeygehen. Sollten Sie in manchem Gemählde in der That einige Ihnen ähnliche Züge finden, und sollten Sie als ein vernünftiger Mann schließen, daß selbige Ihre Person verunzieren: so wollte ich Ihnen den Rath geben, zuförderst Sich nicht selbst aller Welt zu entdecken, und hernach keine weitere Gefälligkeit gegen diese Narben in Ihrer Person zu haben, sondern nicht anders, als wie mit einer bösen Quinte oder Octave in einer Partitur, damit umzugehen. Ein reiner Setzer wird sich niemahls beleidigt halten, wenn wider unrichtige Sätze declamirt wird.

> Ließt einer meine Schrift, was kann ich denn dafür,
> Daß er sein Bildniß findt? Die Schuld ist, glaube mir,
> Nicht meine, daß ich ihm sein Laster vorgerücket;
> Nein, seine; weil sein Leib sich in die Kleidung schicket,
> Die nicht für ihn gemacht; Und was mein Kiel verschweigt,
> Wird selbst durch seinen Zorn der ganzen Stadt gezeigt rc.

Aber ein einzigsmahl wollen Sie doch würklich in diesen Blättern angegriffen worden seyn, nämlich vermittelst des Billets vom Herrn Peter Kleinlieb im zweyten Stücke. Aber kam Ihnen dieser Angriff von Seiten der Gesellschaft? Ich versichre Sie aufs feyerlichste, daß zur Zeit, als dieses Billet einlief, weder ich, noch jemand anders von der Gesellschaft, die geringste Nachricht von der Begebenheit hatte, durch welche selbiges veranlasset worden war. Allein, mein Herr, wie ist es möglich, daß Ihnen dieser Angriff so seltsam vorkommen konnte, nachdem Sie eine Aufführung gezeiget hatten, die auf eine seltsamere Art als diese geahndet zu werden verdiente! Wie, mein Herr, aus Dankbarkeit für eine vernünftige und wohlgemeinte moralische Ermahnung, erkühnen Sie Sich, einen rechtschafnen Weltbürger, einen verdienstvollen Mann, einen großen Tonkünstler, den der König schätzt, dessen Einsichten das Publicum bewundert, dessen Nahmen die Ausländer zur Empfehlung ihrer Werke erborgen, bey Gelegenheit einiger schönen Duette, womit selbiger die Kenner beschenket hatte, und worinnen Sie einen gewissen

wissen zweifelhaften Gang zu finden, geglaubt hatten, in allerley Arten von Gesellschaften, auf das liebloseste zu verunglimpfen! In Gesellschaften, wo gewiß der Gott der Musen nicht allezeit präsidirt! Ey! erwiedern Sie, ein jeder ist befugt zu tadeln, was ihm "mißfällt." Ihr Grundsatz ist falsch. Man ist keine andere, als tadelnswürdige Sachen zu tadeln befugt, und hernach ist unter Tadel und Tadel ein Unterscheid. Haben Sie die Fähigkeit zu tadeln, und zwar so zu tadeln, wie es in der vernünftigen Welt der Gelehrten und Künstler erlaubt ist, so tadeln Sie öffentlich und schriftlich. Kein Wahrheitliebender Geist wird einen solchen Tadel für eine ehrenrührige Beleidigung aufnehmen, und nur ein Mensch, der das Licht scheuet, ein Feind der Wahrheit, ein niederträchtiger, unruhiger, heimtückischer Mensch, der alle Welt, nicht zu kritisiren, sondern aufs hämischste durchzuhecheln; obwol alsdenn, wenn er den Beystand einer Person gebraucht, auf mehr als eine kriechende Art liebzukosen gewohnt ist, nur ein solcher Mensch, sage ich, wird eine vernünftige erlaubte Kritik scheuen, und selbiger, noch ehe sie das Licht erblicket, den Paß zu verrennen suchen.

Dieser Gesinnungen halte ich Sie nicht fähig, mein Herr. Aber noch einmahl, wie ist es möglich, daß Sie bey dem verdeckten Ausfalle wider Sie, in Ihrer Vertheidigung so sehr aufschreyen können, nachdem Sie mir ja einige Tage nachhero, als der Brief ausgegeben worden war, Ihr Unrecht Selber gestanden hatten; ja, nachdem Sie hierauf durch meine Vorstellungen schon so weit gebracht worden waren, daß Sie wegen der, dem berühmten Verfasser der Duette zugefügten, Beleidigung Sich entweder zu einem mündlichen oder schriftlichen Pater peccaui verstehen wollten? Wären Sie doch immer meinem guten Rathe gefolget, und hätten entweder den einen oder andern Weg erwählet, Ihren Fehler wieder gut zu machen! Aber kaum hatten Sie die löblichste Entschließung von der Welt in diesem Punkte gefaßt, als Sie, Ihrer gewöhnlichen Unentschlossenheit gemäß, zu zweifeln anfiengen, ob Sie auch gut thun würden, meinen Vorstellungen Gehör zu geben. Kurz, ich war nicht im Stande, Sie bey Ihren erstern heilsamen Gedanken zu erhalten. Sie wollten von keinen Friedensvorschlägen hören, und hatten Sie jemahls auf die bewußten Duette geschimpfet, so geschahe es itzo. Aber war auch Ihr Verfahren jemahls, und sogar von Ihren vertrautesten Freunden, gemißbilligt worden, so war es itzo. Was Wunder, daß sich ein gewisser unter der Unterschrift von sechs Sternen verkappter Aristarch, der einen so einsichtsvollen als witzigen Tonkünstler verräth, um Ihnen zu zeigen, daß es eben keine Kunst wäre zu tadeln, an einer zweystimmigen Fuge von Ihnen damit die Probe machte, und diese Kritik, zur Einrückung in diesen Briefen, an die Gesellschaft einsandte. Hier hätte Ihnen, mein Herr, Ihr Grundsatz einfallen sollen: "daß ein jeder zu tadeln befugt wäre, was ihm mißfiele;" oder das Lob, das Sie Sich selbst gegeben:" Sie wären von dem Eigensinne einiger Tonkünst-"ler weit entfernt, die eine jede Kritik für eine ehrenrührige Beleidigung hielten." Allein, wie wurde Ihr, von der Güte Ihres Werks zu sehr präoccupirter Geist, wider diese Kritik aufgebracht! Die ganze Stadt erschallte von Ihren Klagen. Sie konnten nicht begreifen, woher Ihre Fuge, dieses zweystimmige Meisterstück der Kunst, ein solches Schicksal verdienet hätte. Wie, mein Herr, scherzen Sie, oder reden Sie im Ernst? Sie können keine Kritik leiden ꝛc. in der That nicht, keine Kritik? Sie, ein Erzkritiker, der alles tadelt, was ihm mißfällt, und wenn es auch keinen Tadel verdienet? —

Sie fragten mich, ob, da die Beurtheilung Ihrer Fuge diesen Blättern wäre einverleibet worden, die Gesellschaft nicht ebenfals für Sie die Gefälligkeit haben würde,

einer kurzen Antwort von Ihnen auf diese Beurtheilung Platz zu geben. Nichts war billiger, als Ihr Ansuchen Statt finden zu lassen. Sie überschickten mir das im Vorberichte zu Ihrem Allegro Seite 1. befindliche Schreiben. Ich war im Begriff, es der Presse zu übergeben, als Sie mir, den 1 August frühe um 10 Uhr einen Brief einhändigen ließen, vermittelst wessen Sie das gedachte Schreiben von mir zurücke forderten. Ich wunderte mich anfänglich über Ihr Verfahren, und wußte nicht, was ich dabey denken sollte. Weil ich aber in Ihrem Briefe laß, "wie Sie gehöret hätten, daß, wenn Sie auf die "Kritik des Herrn Paul Dreyklangs (Sechsstern sollten Sie sagen;) nichts antworten "würden, es hiebey sein Bewenden haben sollte. Sie ersuchten mich also, Ihr Schrei"ben nicht in die kritischen Briefe einsetzen zu lassen. Sie könnten überdem mit der Kri"tik über Ihr Allegro zufrieden seyn, weil so ein jeder, der den reinen Satz und Fugen "zu machen verstände, daraus deutlich sehen könnte, wer Recht oder Unrecht hätte rc." so schloß ich, daß Sie einige Gewissensbisse mochten gefühlet haben, und daß Ihnen Ihre vorige Aufführung leyd zu werden anfienge. Ich ermangelte nicht, dem Unterhändler zwischen der Gesellschaft und dem Herrn Sechsstern diesen so vernünftig geschriebnen Brief von Ihnen sofort zuzuschicken, der mir eine Viertheilstunde darauf folgende schriftliche Antwort von dem Herrn Sechsstern brachte: "daß er mit Vergnügen anfienge zu "sehen, wie Sie, mein Herr, Ihre bisherige Denkungsart einigermaßen zu ändern an"fiengen. Da er nun an Zänkereyen keinen Gefallen hätte: so wäre es auch Ihm im ge"ringsten nicht zuwider, wenn man Ihnen in Ihrem Begehren willfahrte. Es wäre "ihm Satisfaction genug, daß Sie schrieben, wie Sie Kennern des reinen Satzes und "des Fugenwesens den Ausspruch über Ihre Fuge und seine Kritik überlassen wollten rc."

Lassen Sie uns hier ein wenig inne halten, mein Herr, und erwägen, was Sie in dem Vorberichte zu Ihrem Allegro so kühn in die Welt hineingeschrieben haben, nämlich: "man habe Ihnen Ihr Schreiben ohne einzige Entschuldigung zurückgegeben." Finden Sie nicht, daß Sie einen starken Gedächtnißfehler begangen haben? Geschwinde widerrufen Sie diesen Ihrer Ehre so nachtheiligen Fehler, und melden Sie der Welt, daß Sie dieses Schreiben selber eigenhändig von der Gesellschaft zurückgefordert haben. — Allein Sie brachten mir gleichwohl kurz darauf dasselbe in eigner Person wieder. Sehen Sie, mein Herr, daß ich ehrlich handle, und nicht den geringsten Umstand verschweige. Es ist wahr, daß Sie mir das Schreiben zurückbrachten, und man war auf unsrer Seite nicht allein aufs neue erbötig, es in diesen Blättern einzurücken; sondern ich nahm mir annoch, aus Freundschaft gegen Sie, die Freyheit, Ihnen in Absicht auf die unrichtige Angebung des verlarvten Nahmen Ihres Kunstrichters eine kleine Anmerkung zu machen, und erbot mich, diesem zu Folge Ihrem Schreiben eine andere Form zu geben, welches auch mit Dankbarkeit von Ihnen angenommen ward; ob Sie gleich, wie ich aus dem itzigen Abdruck Ihres Schreibens ersehe, sich in der Folge meine Anmerkung nicht zu Nutze gemachet haben. Allein, mein Herr, was geschahe? Sie kamen den Tag darauf zu mir, und forderten Ihr Schreiben zum zweytenmahle zurück. So uneinig Sie über diese oder jene Passage in der Composition mit sich sind; so unentschlossen Sie waren, als vorher die Rede von Friedenstractaten war: so unentschlossen zeigten Sie Sich auch itzo. Sie wollten, und wollten nicht. Verlangten Sie etwann mit dem Degen in der Faust dazu angehalten zu werden, Ihr Schreiben ja dem Publico vorzulegen, und solches zugleich nirgends anders als in diesen Blättern eindrucken zu lassen? Was gieng die Gesellschaft und mich im Grunde Ihr Fugenstreit an? So wenig, als er uns noch itzo angeht. Es war genung, daß man Ihnen einen Platz für Ihre Antwort in unsern

Blättern auszumachen, bereit war. Ihnen kam es zu, mehrere Herzhaftigkeit zu beweisen. Man muß keine Sache anfangen, wenn man nicht versichert ist, sie mit gutem Erfolge ausführen zu können; und ist man seiner Sache gewiß, so muß man sich auch durch nichts in der Welt abhalten lassen, seinen Satz zu behaupten.

Ich habe Ihnen, mein Herr, auf die Beschuldigungen geantwortet, die Sie, wider beßre Ueberzeugung, in dem ernsthaftesten Tone von der Welt, der Gesellschaft und mir aufzubürden, sich nicht entblödet haben. Ich habe itzo noch wegen einer kurzen, doch sehr niedlichen Recension, die Sie von einem gewissen Duetto von mir gemacht haben, ingleichen wegen Ihres strengen Urtheils über die Bemühungen der Gesellschaft, und noch über einige andere Kleinigkeiten, ein Wort mit Ihnen zu sprechen.

Das Duetto, wovon die Rede ist, stehet im zweyten Theile meiner Abhandlung von der Fuge auf der LIX. und LX. Kupfertabelle. Sie sind gar zu höflich, zu überhöflich, wenn Sie demselben ein so verbindlichs Compliment machen. Aber, mein lieber Herr Kirnberger, ich mag ja nicht von Ihnen gelobet seyn. Ihr Tadel ist allezeit aufrichtig; aber nicht Ihr Lob. Jenes geht Ihnen ganz natürlich von statten, und dieses nur gezwungen. Aber irre ich mich nicht vielleicht? Haben Sie nicht eine feine, recht superfeine Ironie anbringen wollen? Gut, ich überlasse mein Duetto Ihrer Kritik. Machen Sie eine darüber, und schicken mir solche zu. Ich verspreche Ihnen, als ein ehrlicher Mann, daß ich sofort alle Anstalten vorkehren werde, um in den gegenwärtigen Blättern davon Gebrauch zu machen, und, woferne ich selbige so gegründet finde, daß nichts dawider eingewendet werden kann, Ihre Kunstrichterey unter allen zuerst zu rühmen. Doch bevor Sie die Feder zu diesem Zwecke ansetzen, will ich Ihnen wohlmeinend gerathen haben, ein gewisses fugirtes Trio von Ihnen aus dem D mol, mit welchem Sie verschiedenemahl einige Violinisten zu fangen, gesucht haben, ingleichen vier Ihnen sehr bekannte, in Einem Buche zusammengedruckte contrapunctische Duette, wovon das zweyte aus dem F dur ist, mit gehöriger Aufmerksamkeit zu untersuchen.

Ich komme auf Ihr Urtheil von den Bemühungen der Gesellschaft. Sie schreiben, "daß man die Bogen mit allerhand Neckereyen anfüllte, die gewiß nichts weniger als "die gemeinschaftliche Bemühung einer ganzen Gesellschaft erforderten." Sie irren sich. Es herrschen so viele Ungereimtheiten in einem gewissen Districte der musikalischen Republik, daß noch eine zahlreichere Gesellschaft, als die unsrige, dazu gehörte, wenn man alle diese Ungereimtheiten lächerlich machen, und zu dem Ende die Materien gehörig unter die Actores austheilen wollte. Schicket sich nicht der eine immer besser, als der andere, diese oder jene Thorheit zu necken? Sie gehen weiter, und schreiben, "daß die "Welt sich so viel von einer musikalischen Gesellschaft verspräche, daß man sich billig "wundern müßte, auf allen Seiten ein Geschwätz zu lesen, welches nicht den geringsten "Nutzen in der Musik stiften könnte." Deucht Ihnen nicht, mein lieber Herr Kirnberger, daß dieses letztere Urtheil mit dem vorhergehenden eine Art von Widerspruch machet? Sie sagten vorhero, daß die Blätter mit allerhand Neckereyen angefüllet würden. Wenn aber bekanntermaßen die Neckereyen der Dichter in der moralischen Welt ihren Nutzen haben: sollten da die Neckereyen der musikalischen Schriftsteller in Ansehung der musikalischen Thorheiten so gar ohne Nutzen seyn? Ich bin nicht der Meinung, daß alle Thoren so verstockt sind, wie Sie vielleicht glauben, daß nicht einige gebessert werden sollten. Bey allem diesen machen die von Ihnen sogenannten Neckereyen nur einen sehr kleinen Theil unsrer Blätter aus, indem ja genung andre Gegenstände darinnen abgehan-

handelt werden. Finden Sie etwann diese Gegenstände nicht alle nach Ihrer Sphäre auserlesen? Erklären Sie sich. Ist zu viel, oder zu wenig A B C darinnen? Lassen Sie sehen, mein lieber Herr Kirnberger, was Sie schreiben würden, wenn Ihnen aufgetragen würde, ein Blat zu verfertigen. Säumen Sie nicht, uns eine Probe Ihrer Arbeit unter Ihrem Namen einzuschicken. Ich fordre Sie hiemit aufs feyerlichste vor aller Welt dazu auf. Ihre Probe soll uns zum Muster unsrer Bestrebungen dienen. Nur hüten Sie sich, zu gelehrt, zu tiefsinnig, oder zu witzig zu schreiben. Ich kenne die Weitläuftigkeit Ihrer Einsichten, und besorge fast, daß Sie gar zu hohe und subtile Fragen aufs Tapet bringen würden. Sie wissen z. E. den Unterscheid des deutschen und französischen Violinschlüssels. Sie verstehen die Kunst, für zwo auf verschiedne Art verstimmte Geigen zu setzen. Sie wissen, was in der Lehre vom Contrapunkt folgende beyde Reihen Zahlen bedeuten:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

und so weiter. In Ansehung dieser Zahlen stelle ich Ihnen gleichwohl frey, uns eine Ursache anzugeben, warum man selbigen nicht lieber folgenden Stand giebt:

1 8
2 7
3 6
4 5
5 4
6 3
7 2
8 1

Doch ich will Ihrer scharfsinnigen Beurtheilung alles überlassen. Was das sogenannte **lieblose Urtheil** über Herrn Sorgen ꝛc. betrift: so muß ich Ihnen aufrichtig gestehen, daß ich mich nicht des Lachens enthalten können, als ich auf diese Stelle Ihrer Vertheidigung gekommen bin. Mir fiel das alte Sprichwort ein: Solamen miseris socios habuisse malorum. Wie kommen Sie doch, um des Apollo willen! dazu, daß Sie sich zu des Herrn Sorge seiner Parten schlagen, Sie, der Sie sonst bey aller Gelegenheit sich über desselben **Vorgemach**, und besonders über seine Lehre und Exempel von der Quarte, und zwar mit Recht, lustig gemacht haben? Glauben Sie aber ja nicht, daß sich Herr Sorge vieles aus Ihrem guten Willen gegen ihn machen wird. Er brauchet und verlanget Ihre Hülfe nicht; und wird sich nicht einmal die Mühe geben, Ihnen das geringste Gegencompliment zu machen, wie sonst zu geschehen pfleget. Herr Sorge versteht kein Französisch, und weiß nicht, was das sagen will: Un Barbier rase l'autre. Ich wäre sonst sehr neugierig, den Mann kennen zu lernen, der sein System **alle Jahre drey bis viermal** verändert, um damit die Pressen zu beschäftigen. Ist es nicht vielleicht derjenige, dem Sie vor nicht gar langer Zeit über eines seiner Werke folgendes Compliment in einem Handbriefchen machten: "Die gütige *Communication* dieses Buches "muß ich aufrichtig gestehen, hat mir viel Vergnügen verursachet, und meiner bisher "gehabten *Curiosität* vollkommne *Satisfaction* gegeben; wobey ich deren Mühe zugleich "nicht sattsam habe bewundern können. Allein, was wird Herr = = *) sagen, wenn "er den Unterscheid gegen seine Schmiererenen hält? ꝛc." Verändern Sie, mein lieber Herr Kirnberger nicht vielleicht in einem Tage drey oder viermal Ihre Gesinnungen gegen jemanden? Unterdessen leget Ihnen derjenige Scribent, der sein **System alle Jahre** drey

*) Sie merken doch, Herr Kirnberger, daß ich, aus Freundschaft gegen Sie, den Namen des Auctors, auf dessen Unkosten Sie den andern loben, verschweige.

drey bis viermal verändern soll, hiemit durch mich den Beweiß Ihres Satzes auf, und erwartet denselben mit ehestem.
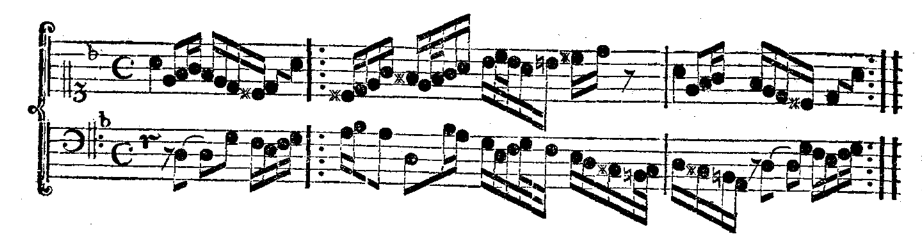
Es bleibt mir nichts mehr übrig, als annoch über eine gewisse canonische Entdeckung, womit Sie das Publikum zu bereichern geglaubt haben, eine kleine Anmerkung zu machen. Nachdem Sie den im zweyten Theile meiner Abhandlung von der Fuge auf der Tab. XXI. Fig. 3. und 4. befindlichen Canon von Ihnen in der Vergrößerung und Verkleinerung, dem Herrn Sechsstern, ihrem Gegner, zum Beweise Ihrer Einsicht in die canonische Nachahmung, zu Gemüthe geführet haben: so fügen Sie, in Absicht auf mich, hinzu: "da Sie **die Art zu diminuiren**, als sie der Verfasser der Abhand-"lung gezeiget, nicht also gemeinet hätten, so würde Ihnen erlaubt seyn, die Diminu-"tion, so wie Sie solche gemeinet, nachzuholen; und **annoch eine Art** beyzufügen, "welche besagter Verfasser ebenfalls nicht bemerket hätte." Sie irren sich in beyden Punkten. Was den ersten, nemlich die Art Ihrer Diminution in Absicht auf die meinige betrift: so haben Sie unrecht, wenn Sie glauben, daß Sie, Seite 13. Ihrer Schrift, eine andere Art von Diminution, als die meinige, zum Vorschein bringen; denn in der Ihrigen werden die Viertheile zu Achttheilen, und die Achttheile zu Sechzehntheilen, nicht anders als in der meinigen, wie der Augenschein lehret. Eine neue Art von Diminution würden Sie hervorgebracht haben, wenn Sie die Viertheile hätten zu Sechzehntheilen, und die Achttheile zu Zweyunddreyßigtheilen machen können. Sie haben nichts weiter gethan, mein lieber Herr Kirnberger, als daß Sie den Eintritt der verkleinerten Nachahmung bis in den dritten Tact verzögert, und an denjenigen Ort gesetzet haben, wo diese verkleinerte Nachahmung schon einmal ihren Zirkel bey mir vollendet hat. Ein Einfall pflegt sonst den andern zu erwecken. Warum haben Sie nicht, mit einer annoch neuen Veränderung, das ganze Thema zuförderst von der anfangenden Stimme durchsingen, und erst im fünften Tact die Verkleinerung eintreten lassen?

Ich komme auf den zweyten Punct, nemlich auf die Art der Diminution, die ich nicht bemerkt haben soll. Auch hier haben Sie Unrecht, weil in der Vorstellung, die Sie davon geben, keine neue Art von Diminution, die bemerkt zu werden verdiente, enthalten ist. Die Veränderung Ihres Canons nemlich, die Sie vorbringen, entstehet aus nichts als aus der Veränderung der Bewegung, und hat ihren Grund in dem doppelt verkehrten Contrapunct, der im zweyten Theile meiner Abhandlung von der Fuge Seite 29. sq. gelehret wird. Sie hätten also die vorhin angeführte Passage aus Ihrer Schrift folgendergestalt ändern sollen: "Da der Eintritt der verkleinerten Stim-"me nicht allein annoch auf zweyerley Arten geschehen kann, nemlich im dritten "und fünften Tact, sondern annoch dieser Canon, NB. wie alle übrige Canons von "dieser Art, der Gegenbewegung fähig ist; der Verfasser der Abhandlung rc. aber mei-"nem rc. Canon nicht die Ehre erzeiget hat, dieses anzumerken: so habe ich nicht er-"mangeln wollen rc. rc."

Schließlich will ich mich dieser Gelegenheit bedienen, Ihnen einen von den vier Canons aufzulösen, die ich im zweyten Theile meiner Abhandlung rc. Tab. LVIII. Ihrem Nahmen zu widmen, das Vergnügen hatte. Die Entzieferung der übrigen wird Ihnen wenigere Mühe machen. Hier ist derjenige, dessen Auflösung meines Erachtens am schwersten seyn mag:

Canon

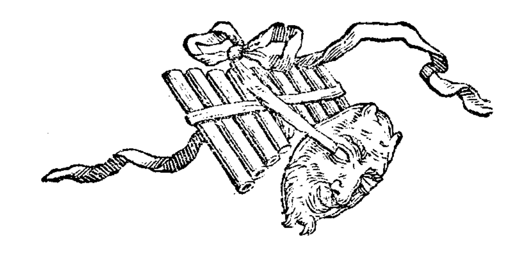
Canon infinitus per thesin & arsin in motu contrario, ad duodecimam inferiorem.



Sollten Sie, mein Herr, hinfort mehrere musikalische Streitigkeiten bekommen, welche mich so wenig als Ihr gegenwärtiger Fugenstreit angehen: so bitte ich Sie, mir das Vergnügen zu erweisen, mich nicht mit Gewalt in diese Streitigkeiten hinein zu mengen. Sind Sie ruhig und artig: so sollen Sie an mir jederzeit einen aufrichtigen Freund finden, der Ihren Bemühungen weiß Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

mein lieber Herr Kirnberger,

Ihr ergebenster Diener,
Friedrich Wilhelm Marpurg.



Wegen Vielheit der Materie bleibt auf heute die Ode weg.

XXXI. Brief.

an

Herrn Wilhelm Friedemann Bach,

Musikdirector und Organisten bey der Hauptkirche zu Halle.

Berlin den 19. Januar 1760.

Mein Herr,

Legen Sie nur immer auf heute Ihre Feder aus der Hand, womit Sie für die Unsterblichkeit arbeiten, und lassen Sie uns sehen, wie die Kinder der Musen ihr Gerade Ungerade spielen. Es mag dieses Ihre Strafe dafür seyn, daß Sie Ihr vortrefliches Werk **von dem harmonischen Dreyklange** so lange dem Publico vorenthalten. Sie dürfen Sich nicht beklagen, daß man Ihnen eine zu harte Buße auferlegt. Wenn es von mir abhienge, so sollten Sie zur Strafe etliche Schock Menuetten und Polonoisen für die Singuhren componiren. Eins will ich mir ausbitten, wenn ich Sie in den Kreis der tändelnden musikalischen Jugend führen werde, nämlich dieses, daß Sie die Vergnügungen derselben nicht zu strenge beurtheilen. Es sind Kinder, und Kindern muß man vieles zu gute halten. So manchesmahl können Sie wohl ein Wörtchen dazu sagen; aber bey Leibe nicht zuviel, um nicht das Spiel zu verderben. Jedes Alter hat seine Lust, und jeder Zeitpunkt seinen Geschmack. Wer weiß, ob nicht viele unsrer Odenliebhaber in einigen Jahren ihren Geschmack verändern, und an nichts als an Fugen mit drey Subjecten Belieben tragen werden? Glück zum voraus!

Zweyte Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien.

X.

Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib. Hamburg, 1748. sieben Bogen in Folio. Diese wohlgerathne Sammlung enthält dreyßig Stü-

cke, die wir nicht ermangeln würden, nach allen Prädicamenten zu rühmen, wenn uns der geschickte Verfasser, der Herr Adolph Karl Kunzen, in seinem Vorberichte dazu, nicht selber bereits darinnen zuvorgekommen wäre. Vermuthlich muß jeder Componist sein Werk allezeit besser kennen, als ein anderer, und dem zu Folge auch ein untrügliches Urtheil davon fällen können. Mich wundert, daß nicht mehrere Setzer anfangen, sich in der Vorrede ihrer Werke selber auf diese Art zu beurtheilen.

Wie mancher Recensent, der nichts weniger als die Musik versteht, würde sich daraus erbauen, und sofort seine Recension daraus machen können! und wie angenehm müßte es nicht einem Componisten seyn, nach seiner eigenen Vorschrift gelobt zu werden!

XI.

Auserlesene Oden und Lieder von verschiednen Dichtern, zum musikalischen Vergnügen in die Musik gesetzt von Johann Gottfried Müthel. Hamburg, verlegts Christian Wilhelm Brandt. 1759. Der Componist schreibt sehr schön deutsch, wie man aus dem Vorberichte sieht, und Herr Breitkopf hat die in dieser Sammlung enthaltnen fünf und vierzig Oden sehr sauber und nett gedruckt.

XII. (*).

Zärtliche und scherzhafte Lieder mit ihren Melodien. Leipz. erster Theil 1754. zweyter Theil 1757. in Johann Friedrich Gleditschens Handlung. Jeder Theil dieser krätzigen Sammlung enthält fünf und zwanzig Stücke, und der Componist heißt Herr Johann Joachim Christoph Bode. Aus der Zuschrift des zweyten Theils ersieht man, daß der Herr Bode ein Poet ist. Wir wünschen, daß die Dichterzunft dem ehrlichen Manne den Loorbeer ertheilen möge, den ihm die Tonkünstler und Sänger verweigern werden. Hier ist die gedachte Zuschrift:

Zwar zeigt sich hier kein Graun in sanften Harmonien;
Kein Haß' und Kunze rauscht in stolzen Synfonien.
Nur was die Mode singt, nur Liebe, Scherz und Wein,
Muß meiner Melodie beschränkter Vorwurf seyn.
Und doch werd ich gereitzt, zu dir mich aufzuheben,
Den wollenden Versuch dir, Herr, zu übergeben.
Verdienst genug für mich, wenn mir die Hoffnung glückt,
Du habst Entschuldigung für mich herab geblickt.

Viel-

(*) Man vergebe es mir, daß ich, wider mein Versprechen, das Verzeichniß unsrer Odensammlungen in Deutschland, nicht nach chronologischer Ordnung entwerfe. Ich werde dem Apollo danken, wenn ich damit zu Stande seyn werde. Es ist gar zu viel abgeschmacktes Zeug darunter, als daß man sich mit einer Liste solcher Sammlungen auf eine ernsthafte Art beschäftigen könnte.

Vielleicht erhalt ich sie in manchen einzeln Sätzen,
Und wären die auch nur wie Eins zu Nichts zu schätzen.
Wer so, wie dein Geschmack der Tonkunst Sprache kennt,
Den überrascht das nicht, was mancher treflich nennt.
Vergieb mir diesen Stolz; durch deine Nachsicht dreuster
Berechtigt sich mein Fleiß zum Beyfall keiner Meister,
Die mit Pedantenwitz nur **solche Fehler** sehn,
Die ohne Regel gut mit der Vernunft bestehn.

Was mögen das für Fehler seyn? Etwann Fehler wider den Satz, wider die Melodie, wider den guten Geschmack, wider den Rhytmus, wider die Cäsur, wider die Modulation, wider die Bequemlichkeit der Singstimme, wider den Charakter eines Liedes, und so weiter? Wie viele Tonkünstler werden in diesem Falle gerne Pedanten seyn, und so wenig den Beyfall des Herrn Bode haben wollen, als dieser den ihrigen verlanget! Schade, daß Herr Bode den Mangel der Regeln, und den Abgang der Kunst durch keine glückliche Züge des Genies ersetzt hat! Ein steifer, trockner Kopf, ein durch keine Regeln und Einsichten aufgeräumter Kopf, kann nichts anders als Wechselbälge der Composition zur Welt bringen.

Vor allen Dingen muß ein Setzer sich bequemen,
Die Richtigkeit der Kunst zum Augenmerk zu nehmen.
Beleidigt die Vernunft durch falsche Gänge nicht,
Ob ihr gebunden schreibt, ob es galant geschicht.
Vergebens müht ihr euch, melodisch gut zu setzen,
Wenn Grund und Harmonie ein zärtlichs Ohr verletzen.
Wer von der Mode bloß den seichten Ausdruck stiehlt,
Und sein getrillert Lied mit Solöcismen spielt,
Ist keines Beyfalls werth. Kurz, wer die Regeln **höhnet,**
Verdienet, daß man ihn mit Hasenpappeln krönet,
Wie sichs für Stümper schickt. rc.

XIII.

Oden mit Melodien. Berlin, gedruckt und verlegt von Friedrich Wilh. Birnstiel. 1ster Theil, 1753. 2ter Theil, 1754.

Jeder Theil enthält dreyßig Stücke, und fast alle Stücke sind so beschaffen, daß sie zu Mustern einer vernünftigen Odenschreibart dienen können. Sie halten das Mittel zwischen dem zu gekräuselten und zu platten Styl verschiedener anderer Sammlungen; dem Inhalte der wohlgewählten Poesien, bey welchen man weder erröthen, noch gähnen darf, angemessen, und so gut zum Singen allein, als zum Singen beym Clavier zu gebrauchen. Wie wir vernehmen, so machen die Herausgeber Anstalt, den dritten Theil dieser schönen Sammlung künftige Leipziger Ostermesse zum Vorschein zu bringen; bey welcher Gelegenheit die beyden erstern Theile, die sich gänzlich vergriffen haben, zugleich in einer
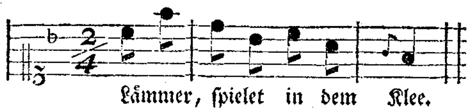
neuen Auflage, und zwar so wie der dritte, mit den bekannten neuen Drucknoten gesetzt, aus der Birnstielschen Officin erscheinen werden.

XIV.

Lieder mit neuen Melodien. Anspach, zu finden bey Jacob Christoph Posch. 1756. Diese Sammlung enthält vier und zwanzig Stücke, deren uns unbekannter Verfasser ein gutes musikalisches Genie zu haben, obwohl nicht zu nützen, und hin und wieder, z. E. in dem Neujahrswunsch des Nachtwächters zu Ternate, gar sehr zu haseliren scheinet. Vermuthlich haben mehrere Federn, gute und schlechte, an dieser Sammlung Theil. Denn sonst ist es fast nicht glaublich, daß z. E. das siebente Lied: **Ich weiß nicht was**, ingleichen das neunzehnte: **Das weiß ich schon**, mit vielen schlechten einerley Urheber haben sollte. Die Regel aus der Lehre von der Cäsur, vermittelst welcher man, bey einem vollkommnen Schlußpunkt, einem weiblichen Reime eine männliche Cadenz geben muß, ist in dieser Sammlung sehr schlecht beobachtet worden. In dem sechzehnten Liede: **Der vergnügte Schäfer**, findet sich annoch ein andrer Schnitzer wider das Tactgewicht, indem die Einschnitte allezeit auf dem schlechten Tacttheile des daselbst herrschenden Zweyviertheiltacts gemacht werden, als:



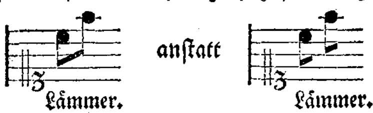
da es gleichwohl folgendergestalt heißen muß:



Da sich dergleichen Exempel von entweder hängen bleibenden, oder in Ansehung der Tacttheilung, fehlerhaft angebrachten Cäsuren, auch öfters bey einigen, in einer andern Aussicht, guten Componisten zu finden pflegen: so siehet man hieraus, daß die Lehre vom Tact wohl nicht unter das A B C der Musik gehöret, und eben so nöthig zu wissen ist, als die Kunst, zwo Octaven oder Quinten zu vermeiden, welches man hiemit einem gewissen guten Freunde zu seiner Belehrung ins Ohr sagen will. Die Parasemantik für die Singstimme ist endlich in dieser Sammlung sehr schlecht in Acht genommen worden, woraus man, ohne aus verschiedenen Melodien weitere Zeugnisse zu entlehnen, nicht unwahrscheinlich schließen kann, daß die Herren Componisten mehr vom Spielen als

Sin-

Singen verstehen müssen. Wo hat man jemals in der Vocalmusik zwey Achttheile, wovon jedes seine besondere Sylbe hat, zusammengestrichen? z. E.



Ein großer Tonkünstler sagte mir vor einiger Zeit, vielleicht im Scherz, daß er mit nächstem einen Tractat von der Notirungskunst schreiben wollte. Ich lerne itzo einsehen, daß sein Tractat manchem Tonkünstler sehr nützlich seyn würde.

XV.

Neue Melodien fürs Clavier und zum Singen, wozu die Texte aus den Bremischen Beyträgen, und der Sammlung vermischter Schriften genommen worden. Leipzig, 1756. bey Johann Michael Teubner. in 4. Wegen einiger so ziemlich erträglichen Stücke, unter einer Anzahl von fünf und zwanzig Oden, wollen wir der übrigen schlechten schonen.

XVI.

Lieder zum unschuldigen Vergnügen, in die Musik gesetzt, und auf Verlangen herausgegeben von Johann Heinrich Hesse, Director Musices in Eutin. Lübeck in der Böckmannischen Handlung. 1757. in Mittelfolio. Diese Sammlung enthält achtzehn Stücke, welche alle von gleicher Güte seyn würden, wenn in einigen gewisse altväterische Manieren, z. E.



und in andern gewisse harmonische Nachläßigkeiten vermieden worden wären. In dem achtzehnten Liede werden Personen von Geschmack dadurch beleidigt werden, daß eben dasjenige Melisma, was in dem ersten Theile auf **Klagen** und **Sterben** gemacht worden, in dem andern auf **Scherzen** und **Freuden**, vermittelst der Transposition wiederholet wird. Die allhier gesuchte Symmetrie zwischen den beyden Theilen des Stücks hätte, mit weniger Veränderung der Passage, ohne Nachtheil des Ausdrucks, erhalten werden können. In dem eilften Liede, welches ein Duetto enthält, sind einige sehr leere Stellen, die kein Harmonist dem Herrn Musikdirector übersehen wird, so wenig als die

Quarte zwischen den beyden Singstimmen im dritten Tact der andern Clausel. Wenn man alles dieses dem Herrn Hesse übersieht, so ist seine Odensammlung ganz fein und artig, und wir wünschen, daß seine Kirchenstücke nur nach Proportion, in ihrer Art, ausgearbeitet seyn mögen.

XVII.

Oden und Lieder mit Melodien, in die Musik gesetzt von Friedrich Gottlob Fleischer. Braunschweig und Hildesheim, in Schröderschem Verlage. Der erste Theil 1756; der zweyte Theil 1757. In jedem Theile sind vier und zwanzig Stücke, und eine Cantate, enthalten, nemlich im ersten der **Podagrist**, und in dem andern der **Bergmann.** Herr Fleischer, der ein so fertiger Clavierist als guter Sänger ist, verräth Gaben, die zu höhern galanten Singstücken, als zu einer Ode, tüchtig sind. Wie sehr aber wünschten wir, daß er bey der Verfertigung seiner Oden nicht so vielen Gebrauch von diesen Gaben gemacht hätte. Da er zu allen Schreibarten geschickt, und die simple, ungekünstelte, allen Hälsen bequeme Sprache der Tonkunst ihm so gut bekannt ist, als der tropische, verzierte, und schwere Gesang: warum hat er nicht lieber in jenem simpeln Gesang seine Oden geschrieben? Er hat es bey dem Apollo zu verantworten, daß der Charakter der Oden von sehr vielen Chansonniers verkennet zu werden anfänget. Herr Fleischer kann seine Schuld auf keine andere Weise büßen, als wenn er der Welt gelegentlich ein Dutzend Arien, in dem simpeln Geschmack der Telemannischen Oden, mit beständiger syllabischer Unterlegung des Textes, vorleget. Uebrigens ist auch gewiß, daß nicht alle Oden des Herrn Fleischers in der tropischen Schreibart abgefaßt sind, und daß so wohl die gekünstelten, als ungekünstelten, in dem Munde einer artigen Sängerinn, mit Hülfe des Claviers, die angenehmste Wirkung von der Welt thun müssen, und daß diese beyde Sammlungen deßwegen den Beyfall des Publici verdienen.

XVIII.

Neue Lieder zum Singen beym Clavier, von Friedrich Wilhelm Marpurg. Berlin, bey Gottl. Aug. Langen. 1756. Eine Sammlung von acht und dreyßig Stücken; in 4. Ingleichen

XIX.

Berlinische Oden und Lieder. Leipzig, bey Johann Gottl. Eman. Breitkopf. Der erste Theil von 1756. enthält acht und vierzig Stücke; und der 2te Theil von 1759. enthält fünf und dreyßig Stücke, und eine Cantate, **der Caffee**, vom Herrn **Agricola.** In groß Notenformat. Ingleichen

XX.

XX.

Geistliche, moralische und weltliche Oden, mit Melodien. Berlin, in Langischem Verlage. fol. 1758. Eine Sammlung von vier und dreyßig Stücken. Ingleichen

XXI.

Geistliche Oden, in Melodien gesetzt, von einigen Tonkünstlern in Berlin, bey Christ. Fried. Voß; in längl. 4. 1758. Eine Sammlung von zwey und dreyßig Stücken. Ingleichen

XXII.

Herrn Prof. Gellerts Oden und Lieder, nebst einigen Fabeln, von einigen Berlinischen Tonkünstlern. Leipzig, in Breitkopfischem Verlage. 1759. in groß Notenformat. Eine Sammlung von vierzig Stücken.

Sunt mala mixta bonis; sunt bona mixta malis.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Amisallos.

Lied eines Jünglings an die Liebe,

vom Herrn W., componirt vom Herrn Sack.
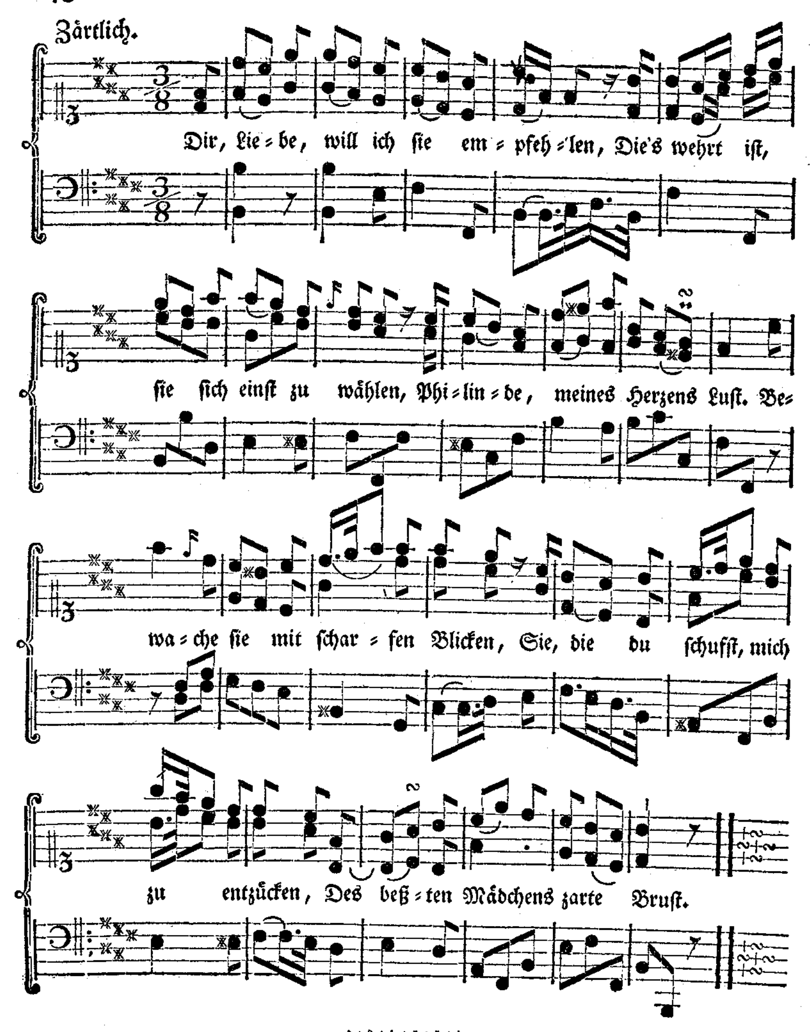
Dir, Liebe, will ich sie empfehlen,
Die's wehrt ist', sie sich einst zu wählen,
Philinde, meines Herzens Lust.
Bewache sie mit scharfen Blicken,
Sie, die du schufst, mich zu entzücken,
Des beßten Mädchens zarte Brust.

Es lagre sich um ihre Jugend
Die Engelswache keuscher Tugend,
Und jungfräulicher Sittsamkeit.
Voll Unschuld müsse sie entzücken.
Aus ihren schmachtendsanften Blicken
Strahl edler Muth und Zärtlichkeit.

Erfüll ihr Herz mit reinen Trieben,
Was groß, was edel ist zu lieben;
Laß ihre Brust von Ehre glühn.
Laß Geist im blauen Auge glänzen,
Und unter deinen Influenzen
Sie meinem Arm entgegen blühn.

Laß ihre Brust und volle Wangen
Mit jedem Reiz der Jugend prangen,
Und jeder Reiz verschönre sich.
Mit sanftem Ernst, mit Witz im Scherze,
Bild ihr das unschuldsvolle Herze.
Doch bild es ganz allein für mich.

Zärtlich.


Zärtlich.
Dir, Lie=be, will ich sie em=pfeh=len, Die's wehrt ist,
sie sich einst zu wählen, Phi=lin=de, meines Herzens Lust. Be=
wa=che sie mit schar=fen Blicken, Sie, die du schufst, mich
zu entzücken, Des beß=ten Mädchens zarte Brust.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXXII. Brief.

an den

Herrn Johann Friedrich Agricola.

Berlin den 26. Januar 1760.

Mein Herr,

Ich weiß es; ich werde es mit einem großen Theile unsrer deutschen Odensetzer verdorben haben. Man wird sich mit aller Macht meinen Vernünftleyen entgegen setzen; man wird mir alle Freundschaft aufsagen, und meinen Nahmen bey den Musen so schwarz als möglich zu machen suchen. Es giebt unter den Musikern hitzige, rachgierige, sehr rachgierige Leute. Ich verwahre annoch mit vieler Sorgfalt einen Warnungsbrief, der mir von einer unbekannten Hand zugeschicket ward, als ich einmal so verwegen gewesen war, mein Urtheil über die Clavierarbeit eines gewissen ehrlichen Mannes der Welt vorzulegen. Ich hatte es damahls nur mit Einem zu thun. Itzo wird sich Herodes und Pilatus wider mich verschwören. Ey nun! Ich gebe diesen Herren nicht allein alle meine Oden *reciproce*, sondern alles, was ich sonsten nur jemahls gemacht haben mag, völlig Preiß, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Rigadons und Gavotten. Wenn man nur der Wahrheit schonet, mich mag man so viel angreiffen, als man will. Ich bin ein verstockter Sünder, und bin vergnügt, wenn ich es nur dahin bringe, daß wir inskünftige mehrere gute Oden erhalten, wenn es ja soll gesungen und gespielt seyn; denn vermuthlich wird es wohl noch eine zeitlang bey uns Mode bleiben, das Clavier und die Stimme auch bey der Ode zu vereinigen; und ich finde eben nicht, daß man darinnen Unrecht hat, wenn nur die Stücke NB. so beschaffen sind, daß sie nicht nur als Sing- sondern auch als Spielstücke gebraucht werden können. Sollten dergleichen Arten von Compositionen unmöglich seyn? Vermuthlich so wenig, als es unmöglich ist, Stücke zu setzen, die so gut auf dem Clavier und der Orgel, als auf der Geige und Flöte zu gebrauchen sind. In Frankreich, wo man bekanntermaßen die Stimme bey weitem nicht soviel passagiren läßt, als in Deutschland, ist es gleichwohl Mode, kleine Clavierstücke, ja sogar Geigen- nnd Flötenstücke, die der Stimme nicht unmöglich sind, und welche

etwann Liebhabern vorzüglich gefallen, mit Texten zu versehen, und in Gesellschaft zu singen. Nach allem diesen verlange ich nicht, den der Stimme und einem Instrument zukommenden eigenthümlichen Geschmack zu vermengen. Vor solchem bösen Einfalle wollen mich die Musen huldreichst bewahren! Was meynen Sie, mein Herr? Sollte es eine so unnütze Beschäftigung seyn, bey den itzo so liederreichen Zeiten, da fast ein jeder Spieler zugleich auch einen Sänger vorstellen will, diese Materie von dem Unterscheide und der Uebereinkunft der Sing- und Spielmusik etwas näher zu untersuchen? Möchte es Ihnen doch gefallen, Ihnen, dem Lehrer des schönen Gesanges, und der Sie zugleich die Kräfte der Stimme und des Claviers kennen, die Welt gelegentlich mit einer gelehrten Abhandlung hievon zu beschenken. Ich gebe Ihnen hiemit meinen Beyfall zum voraus, und habe die Ehre zu seyn 2c. **Amisallos.**

Dritte Fortsetzung
von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien.

XXIII.

Herrn Professor Gellerts geistliche Lieder mit Melodien von Carl Philipp Emanuel Bach. Berlin, 1758. gedruckt und verlegt von Georg Ludewig Winter. 16 Bogen in groß Notenformat. Eine Sammlung von vier und funfzig Stücken. Da die Gegenstände der gellertischen Muse etwas erhabner, als Wein und Liebe, sind: so konnte der berühmte Componist auch nicht anders, als sich von der gemeinen Bahn der Odenschreibart entfernen, und wer könnte von der göttlichen Kunst eines Bachs etwas anders, als was außerordentliches und allezeit vortrefliches erwarten?

XXIV.

Oden. Hamburg bey Johann Carl Bohn. 1755. Eine Sammlung von fünf und zwanzig Stücken, welche theils ganz, theils stellenweise zeugen, daß dem Verfasser derselben, dem Herrn **R. Lambo**, einem geschickten Clavierspieler und Organisten in Hamburg, der Character eines weltlichen Chanson, nicht unbekannt gewesen ist.

XXV.

Johann Friedrich Löwens Oden und Lieder, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel. Virginibus puerisque canto. Horat. **Leipzig; aus der Breitkopfischen Officin.** 1757. in groß Notenformat. Diese Sammlung enthält vier und zwanzig Stücke, die,

wie

wie alle übrige Arbeiten des Herrn Hofcomponisten, von einem sehr guten Naturelle zeigen, und größtentheils sehr fließend und faßlich sind.
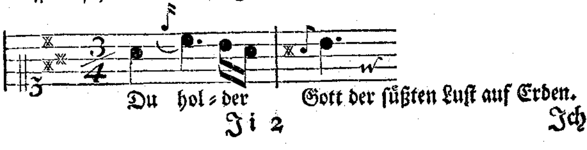
XXVI.

Melodien zu des Herrn Professor Gellerts geistlichen Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig, mit untergelegtem Texte, und fürs Clavier mit beziffertem Basse, zur privat und öffentlichen Andacht, gesetzt von Johann Friedrich Doles, Cantor und College an der St. Thomasschule, und Director der Musik an beyden Hauptkirchen zu Leipzig. Leipzig, verlegts Johann Gottlob Emanuel Breitkopf. 1758. groß Notenformat. Diese Sammlung geistlicher Lieder enthält ein und zwanzig Stücke, die ihren Wehrt haben. Des Herrn Verfassers Absicht ist gewesen, leichte und ungekünstelte Choralmelodien zu verfertigen, und seine Absicht ist ihm nicht mißgelungen. Nur wünschten wir, daß entweder die Diskantmelodie nicht mit so vielen bunten Manierchen von allerhand Art und Gattung verbrämet wäre, oder daß alle Partien, nach Proportion, in ihrer Art verzieret wären. Denn sonst machen die drey tiefern Stimmen einen wunderlichen Contrast gegen die Oberstimme. Aber, wie schicken sich dergleichen verzierte Melodien in ein Chor, wo die Stimmen mit Personen von so ungleicher Fähigkeit besetzet werden, daß es manchem Choralisten öfters genung ist, einen simpeln Ton treffen zu können. Bey gewissen kleinen Freyheiten wider den Satz an sich, und die Art oes Satzes in Compositionen von dieser Gattung, wird ein billiger Tonkünstler mit dem Horatz denken:

— Vbi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis.

XXVII.

Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien von J. D. Leyding. Altona, bey David Iversen. 1757. in groß 8. Diese Sammlung enthält funf und zwanzig Stucke, worinn eine gute natürliche, nicht viel gekünstelte Melodie, und auch viel Ausdruck herrschet; kein geringes Verdienst, ob sonsten gleich hin und wieder gewisse Manieren in der Melodie, und auch einige kleine Freyheiten im Basse, nebst dem Schwunge desselben an einigen Oertern, auszubessern seyn dürften. In der ersten Ode heißt es:



Ich verwerfe den Vorschlag mit **ais** auf **GOtt** zuförderst aus dem Grunde, weil ein Vorschlag von dieser Art, (ein **chromatischer** (*) **Vorschlag**, oder ein Vorschlag außerhalb der Scala, wie man ihn nennen will;) nur bey einem sehr traurigen Affect, dergleichen hier nicht herrschet, Statt finden kann. Hernach deucht mich, daß dergleichen chromatische Vorschläge nicht einmahl in die Odenschreibart gehören, und wenn auch zehn Autoritäten vorhanden seyn sollten, ihren Gebrauch zu rechtfertigen. Da ich selbst in einigen Oden von mir ehemahls in diesen Fehler gefallen bin, ehe ich die Sache untersuchet hatte: so verdamme ich mich zugleich hiemit selbst, und verlange gar nicht die geringste Nachsicht deswegen von jemanden. Ueberhaupt wird mit diesen chromatischen Vorschlägen, die ohne Zweifel nicht das Schibolet des guten neuen Geschmackes sind, sowol in der Spiel- als Singmusik, ein solcher Misbrauch heutiges Tages getrieben, daß sie nicht ermangeln können, bald lächerlich zu werden. Mir kommt es damit, wie mit der Gewohnheit einiger affectirten Schönen im Umgange vor, die, um recht süße zu thun, den Mund ein bischen verziehen. In der Ode Seite 20. findet sich ein unnützer Doppelvorschlag auf folgende Art:



Dieser und andrer Kleinigkeiten ungeachtet hat die Sammlung so viele Stellen von gutem Gepräge, daß sich der Herr Verfasser ihrer nicht schämen darf.

XVIII.

Neue Lieder nebst ihren Melodien, componirt von J. F. D. z. F. Leipzig, 1750. verlegts Johann Gottfried Dyck. Eine Sammlung von fünf und zwanzig Stücken, worinnen ein feiner Geschmack, und ein Gesang herrschet, der seine Anmuth nicht erst von dem hinzukommenden Clavier entlehnen darf; und gleichwohl haben alle Stücke zugleich alle mögliche Eigenschaften guter kleiner Clavierstücke an sich. In wie wenigen Odensammlungen findet man diese Vorzüge vereinigt! Der eine Tonkünstler will nichts als singen, oder glaubt doch, daß er singet. Vielleicht singt er auch, aber nicht angenehm, nicht gefällig. Der andre, der die Stimme und die Finger für einerley Werkzeug hält, und seinen Gesang auf den Tasten des Claviers suchet, kann nichts anders als einen bizarren Gesang zur Welt bringen. Was man der Odensammlung, wovon die Rede ist, vorwerfen kann, ist, daß nicht alle

(*) Ich nenne ihn **chromatisch**, theils in Absicht auf die vorhergehende Hauptnote a; theils weil wirklich die Note a, womit der Tonleiter zu Folge, der Vorschlag gemachet werden sollte, in die chromatische Note **ais** verwandelt wird.

alle Stücke für jedermann sind, theils wegen der überhäuften Manieren, theils wegen des weiten Umfangs, der sich bis zur Duodecime, und noch drüber hin und wieder erstrecket. Gewisse Doppelvorschläge dürften auch wohl mit andern Manieren an einigen Oertern auszutauschen seyn, und die vielen Mordenten sind vermuthlich nur wegen des Claviers bemerket wordrn (*).

(*) Der geschickte Verfasser dieser Sammlnng, Herr **Johann Friedrich Doles**, itziger Musikdirector in Leipzig, stand, als dieses Werkchen erschien, annoch als Cantor in Freyberg, woselbst er, wenn es der Musengott nicht verhindert hätte, bald ein Märtyrer der Tonkunst hätte werden können. Ich weiß nicht, was ihn und den gelehrten Herrn Rector **Biedermann** daselbst entzweyet haben muß. Aber alle Welt behauptet, daß der letztere sein so berühmtes Programma (von 1749.) de vita musica aus keiner andern Ursache geschrieben, als um seinem Collegen, dem Herrn **Doles**, eines zu versetzen, und ihn, wo möglich, in Mißachtung zu bringen. Es ist doch besonders, daß die Rectores und Cantores an eben denselben Schulen selten in gutem Verständnisse unter einander zu leben pflegen. Da verschiedne Musikverständige, welchen das besagte Programma zu Gesichte kam, in selbigem sehr viel anzügliches wider die Musik zu finden, glaubten: so konnte der Herr Rector Biedermann nicht ermangeln, Gegner zu bekommen, die den Ungrund seiner Schrift zu erweisen suchten. Dieses gab Gelegenheit zu einem starken Federkriege, worein sich sogar einige Zeitungsschreiber und gelehrte Journalisten, zum Vortheile des einen oder andern zu mischen anfiengen. Da die Sache die Musik betrifft, und das Programma de vita musica unter den übrigen Schriften des Herrn Rectoris einen ansehnlichen Rang einnimmt: so will ich diejenigen Streitschriften, die mir hiervon bekannt geworden, bey dieser Gelegenheit anführen. Es sind selbige:

1) Matthesons Mithridat. 8. Hamburg, 1749. 1 Alphab.

2) Christliche Beurtheilung des vom Herrn M. Biedermann, Freyberg. Rect. edirten Programmatis de vita musica. Ein halber Bogen in 4.

3) Aufrichtige Gedanken über das Biedermannische Programma de vita musica, und die darüber gefällten Urtheile; gedruckt zu St. Gallen. (Diese auf einen halben Bogen gedruckte Schrift ist im vierten Stücke des IX. Bandes **des neuen Büchersaales** eingerückt worden, und für den Herrn Biedermann.
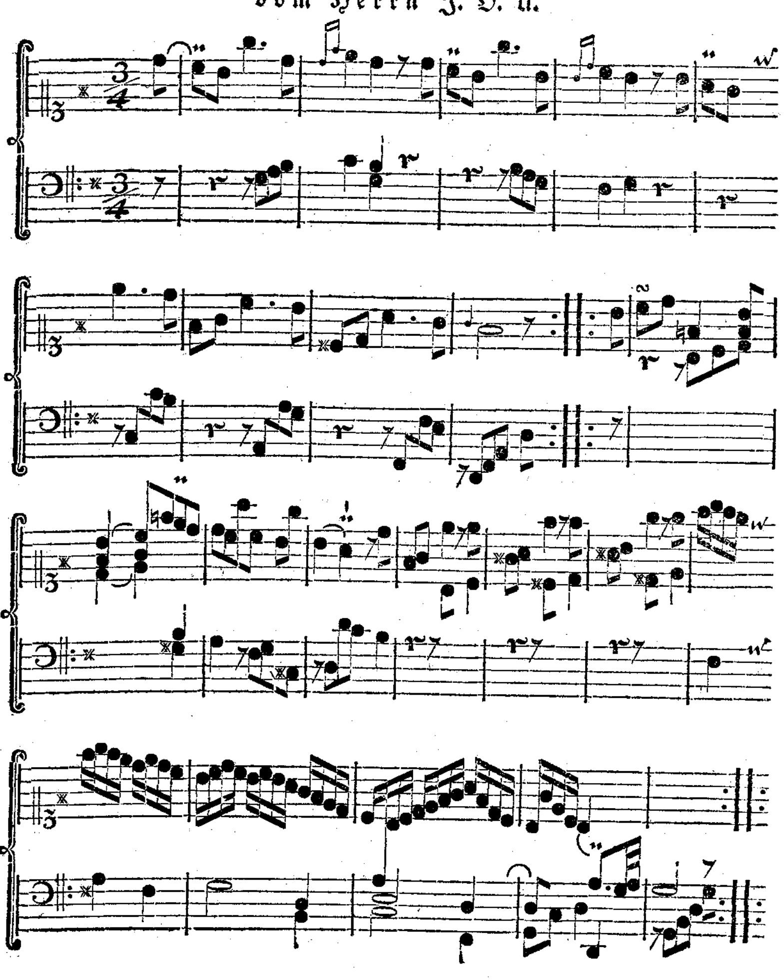
4) Nachgedanken Herrn M. J. G. Biedermanns, Rectoris der Schule zu Freyberg, über sein Programma de vita musica, in einem Verweisschreiben an eine hochwürdige Person zu Freyberg entworfen. Freyberg, auf Kosten des Verfassers. 1750. in 4.

5) M. Johann Gottlieb Biedermanns, Rect. Freyb abgenöthigte Ehrenrettung wider die unverschämten Lästerungen über seine Einladungsschrift de vita musica. Leipzig, verlegts Michael Carl Friedrich Müller. 1750. in 4.

6) Rechtmäßige Vertheidigung wider die groben Lästerungen, welche Herr M. Joh. Gottlieb Biedermann, Rect. Freib. der Musik, in seinem 1749. edirten Programmate de vita musica unverschämter Weise angethan, und welche der Auctor der in St. Gallen gedruckten aufrichtigen Gedanken zu rechtfertigen, sich unterstanden, allen Musikverständigen vor Augen geleget von einem Liebhaber der Musik. Deutschland, auf Kosten des Verfassers, 1750.

Grazioso

vom Herrn J. O. U.





Kritische Briefe über die Tonkunst,

mit kleinen

Clavierstücken und Singoden

begleitet,

von

einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Dritter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1760.



XXXIII. Brief.

an den

Herrn Legationsrath Mattheson.

Berlin den 2. Februar 1760.

Mein Herr,

Ein unbekannter Liebhaber der Tonkunst in Hamburg, der sich mit den Worten: Numquamne reponam? unterzeichnet, hat der Gesellschaft eine Kritik über eine gewisse, in der Marpurgischen Sammlung enthaltne, vierstimmige Fuge, zur Einrückung in diesen Blättern, vor einigen Tagen einhändigen lassen. Er hat diese Kritik mit einem besondern Handschreiben begleitet, worinn er die Gesellschaft ersuchet, ihr Urtheil darüber der Welt öffentlich vorzulegen. So bescheiden und sittsam auch diese Kritik abgefaßt ist: so glaubt die Gesellschaft dennoch, aus mehr als einem Bewegungsgrunde verbunden zu seyn, ihr Urtheil über selbige zurück zu halten. Sie sind nicht in diesem Falle, mein Herr. Sie kennen so wenig den Verfasser der Fuge, als uns der Verfasser der Kritik bekannt ist. Dürfen wir uns die Freyheit nehmen, diese Kritik vor Ihrem Richterstuhl niederzulegen? Sie haben das Amt eines Kunstrichters, dieses schwere Amt, ein halbes Säculum hindurch, mit Ruhm und gutem Glück verwaltet. Sie haben niemahls aus Freundschaft gelobt, oder aus Haß getadelt; und weder der düstre Nahme eines Tonkünstlers hat Sie jemahls verhindern können, ihn zu loben, wenn er es verdiente; noch das Ansehen eines Componisten an diesem oder jenem Orte, ein oft sehr trügliches Merkmahl seiner innern Größe, Sie bewogen, seine Mängel nicht aufzudecken, die Sie in ihm gewahr wurden. Wo mit den erhabnen Gesinnungen einer solchen Unparteylichkeit, eben so viele Gründlichkeit, Wissenschaft und Erfahrung verknüpfet ist: da hat man ohne

Streit nichts anders, als den richtigsten Ausspruch zu erwarten. Sie sehen, mein Herr, was sich die Gesellschaft von Ihnen in der itzigen Angelegenheit verspricht. Da richten Sie, mein Herr; wir unterschreiben Ihr Urtheil.

Hypographus.

Meine Herren,

Ich habe in meiner Jugend so viel von dem Clavierspielen, und der Composition, den doppelten Contrapunct nicht ausgeschlossen, gelernet, als einem Liebhaber der Musik, der nicht blos aufs Gerathewohl von einem musikalischen Stücke sprechen, noch das Urtheil, welches er darüber zu fällen Lust hat, nur aus den Minen anderer lesen will, zu wissen nöthig seyn möchte. Ich habe auch Gelegenheit gehabt, auf meinen Reisen, absonderlich in Londen, Wien, Dreßden, u. s. w. durch eine Menge sowohl, wie man sagt, galanter, als auch gearbeiteter Musiken, meinem Geschmacke eine angenehme Nahrung zu verschaffen, und meine Beurtheilungskraft zu schärfen. Ich habe nicht unterlassen können, mir immer von jedem Orte, wo ich mich nur aufgehalten, die besten Musikstücke, die nur zu bekommen waren, in Abschrift mitzunehmen; und bis itzo vermehre ich meine kleine musikalische Bibliothek noch jährlich immer, mit einem und dem andern Stücke eines guten Meisters. Sie können leicht erachten, meine Herren, daß auch gute theoretische musikalische Schriften, und Beurtheilungen nicht den letzten Platz unter meinen Büchern, im Fache der schönen Wissenschaften, haben werden. Noch immer ist die Musik, in meinen Nebenstunden, meine angenehmste Ergetzung. Wenn ich nicht mehr zu spielen Lust habe, so entwerfe ich entweder einige Anmerkungen über dieses oder jenes musikalische Werk, oder ich versehe einen Text zu einer Operarie, oder zu einem Kirchenchore mit Noten. Zuweilen, wenn mir etwan einmal der Kopf nicht recht steht, bringe ich wohl gar noch einen doppelt- verkehrten rückgängigen Contrapunct zu wege; doch nur für mich selbst: denn ich weis gewiß, daß, seit meinen reifern Jahren, niemals jemanden ein Stück wird vor Augen gekommen seyn, auf welchem mein Name, den, oben auf der ersten Seite rechter Hand, nach der Ueberschrift des Stücks, noch befindlichen Raum, mit dem dal Sigr.. gezieret, ausgefüllet hätte.

Das ist nun zwar eine Anekdote, an welcher Ihnen, meine Herren, gewiß sehr wenig gelegen seyn kann. Sie müssen aber doch einigermaßen denjenigen kennen, welcher die Dreustigkeit hat, Ihnen hier eine Beurtheilung einer

gewis-

gewissen gedruckten Fuge vor Augen zu legen, und Sie ersuchet, wenn Sie anders dieselbe nicht für ganz unerheblich halten, ein Stück Ihrer beliebten kritischen Briefe über die Tonkunst, damit anzufüllen. Einmal in meinem Leben möchte ich mich doch auch wohl gern gedruckt sehen. Ich hoffe, daß dasjenige wodurch ich diese Lust zu stillen suche, wenigstens nicht ganz ohne Nutzen seyn wird.

Die Fuge, welche ich beurtheilet habe, ist **die zweyte aus dem ersten Stücke der Marpurgischen Fugensammlung;** sie macht den letzten Theil einer Motete, über die Worte: **GOTT ist unsre Zuversicht und Stärke, eine Hülfe ꝛc. aus.** Der Verfasser davon ist mir gänzlich unbekannt: um desto mehr Unpartheylichkeit wird man mir bey dieser Beurtheilung zutrauen. Zwar weis ich wohl, daß Herr Marpurg selbst willens ist, seine Sammlung durch Anmerkungen noch nutzbarer zu machen. Wo mich aber nicht alles betrügt: so scheint mir besonders diese Fuge erwählt worden zu seyn, um Gelegenheit zu gewissen besondern Anmerkungen dabey zu finden. Und ich komme ihm hier zuvor? = = Aber was schadet es? Können nicht zwo Personen eine Sache aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachten?

Sollte es dem Herrn Verfasser dieser Fuge belieben, mir, nach löblichem Gebrauche kritisirter Componisten, seinen Unwillen über meine Kritik auf einigen gedruckten Foliobogen zu erkennen zu geben: so stehe ich ihm zwar immer mit einer noch längern Gegenantwort zu Dienste; doch bitte ich mir nur dieses einzige von ihm aus, daß er mich durch Gründe, und nicht durch bloße Autoritäten, und abgerissene einzelne Stellen aus den Stücken berühmter, zumal verstorbener, Meister, widerlege. Es würde mir viel zu verdrüßlich seyn, hier und da etwan einige übel angebrachte einzelne Tacte aus einem Stücke eines berühmten Mannes zu retten. Beyspiele aber, welche eine schon erwiesene musikalische Warheit bestärken und erläutern, nehme ich nicht nur an, sondern ich führe auch wohl selbst dergleichen an. Auch nicht einmal die eigene Hand eines großen Componisten, er sey wer er wolle, wenn er etwann hier und da einen Fleck in ein Stück eingesetzet hätte, werde ich recognosciren. Ein anders ist es, an einem fehlerhaften Stücke etwas flicken; ein anders, aus seinem eigenen Kopfe ein neues Stück erfinden. Nicht aus jenem, sondern aus diesem beurtheilet man einen Meister: so wie ich itzo den Herrn Verfasser dieser Fuge aus seinem eigenen Werke beurtheilen will.

Dies ist der Hauptsatz der Fuge mit seinem Gefährten (a).

Die ganze Fuge hat alle Merkmale, daß der Herr Verfasser derselben eine **ordentliche und gewöhnliche** Fuge, (Fugam regularem) hat machen wollen. In einer solchen ordentlichen und gewöhnlichen Fuge fängt, wie bekannt

ist, der Hauptsatz, welcher der **Führer** heißt, nach den heut zu Tage gewöhnlichen Tonarten, in der Haupttonart an, und darauf wird er in der folgenden Stimme in die Tonleiter der Dominante, oder der Oberquinte von der Haupttonart versetzt, und heißt alsdenn der **Gefährte**. Auf diesen folgt der Führer, wenn es eine vierstimmige Fuge ist, wieder in der Haupttonart, und der Gefährte wieder in der Dominante. Nichts ist natürlicher als dieses. Denn wenn es wahr ist: **daß aller Anfang einer guten Melodie mit solchen Klängen gemacht werden muß, welche einen deutlichen Begriff von der Tonart, aus welcher das Stück geht, geben**; und dieß wird wohl niemand leugnen: so ist dieses um so vielmehr bey dem Anfange einer ordentlichen Fuge nöthig, weil hier mehr als bey einem freyen Stücke die Tonart deutlich zu machen nöthig ist: indem es sonst im Gegenfalle desto leichter ist, daß der Zuhörer die Haupttonart verkennet, und darüber in Ungewißheit bleibt, und folglich dem ganzen Stücke ein sehr wesentlicher Punct, nämlich die Deutlichkeit mangelt. Also muß der Führer einer Fuge in Tönen abgefaßt seyn, welche einen deutlichen und entscheidenden Begriff von der Haupttonart des Stücks abgeben.

Keine Tonart von denen, welche nach den Gesetzen der Fuge zur Nachahmung brauchbar sind, ist der Haupttonart näher verwandt, als die Tonart der Oberquinte. Folglich ist bey einer Fuge nichts natürlicher als dieses, daß der Gefährte dem Führer in dieser Tonart nachahmet. Weil diese zwo Tonarten, wenn die erste bey dem ersten Vortrage einer Fuge aufhört, und die andere anfängt, oder wenn weiter die andere aufhört, und die erste wieder anfängt, bey gewissen Führungen des Hauptsatzes einer Fuge, wenn die Tonarten im Führer und Gefährten unmittelbar auf einander eintreten, einige Härte in der melodischen sowol als harmonischen Folge verursachen, oder in eine von dem Haupttone ganz entfernte Tonart führen würden: so hat man Mittel, diese zwo Tonarten mit einander zu verbinden, oder, wie die Alten sagten, consociationem modorum anzustellen, indem man zuweilen beym Anfange oder beym Ende des Gefährten gewisse Sprünge um ein Intervall größer oder kleiner machet; wie davon die Fugenlehrbücher hinlänglichen Unterricht geben, welcher einem jeden, der Fugen entweder selbst machen, oder beurtheilen will, bekannt seyn muß.

Ich weis es, daß hierinn bey den alten Tonarten ein Unterschied ist, und seyn muß. Ich weiß es, daß bey einem Hauptsatze, welcher in dem Umfange einer Quarte eingeschränkt ist, dieser Fall der Consociation nicht leicht vorkömmt. Weil aber unsere vorhabende Fuge gar keine Merkmale eines modi Hypo-Jonici transpositi in secundam inferiorem an sich hat, und wenn sie solche, ausser einem von dem Choralgesange entlehnten Hauptsatze, (dergleichen dieser aber

nicht

nicht ist,) auch an sich hätte, eben so lächerlich seyn würde, als ihr Verfasser, wenn er itzo ein Kleid nach der vor hundert Jahren üblichen Mode trüge; weil sie überdies den Umfang einer Quarte überschreitet: so können wir sie nicht anders als eine Fuge aus dem heutigen B dur, so wie sie auch wirklich ist, betrachten. Lassen Sie uns also, meine Herren, dieselbe als eine solche beurtheilen.

Man betrachte, nach den vorherstehenden unumstößlichen Erklärungen, welche auf die Natur der Tonarten und der Bewegung in denselben, folglich auf die Natur des guten, auf richtige harmonische Gründe gebaueten, Gesanges gegründet sind, nunmehr den oben gezeigten Führer und Gefährten dieser Fuge: und man wird sehen, daß zwar **der Gefährte im B dur, der Führer aber im F dur moduliret: daß also hier** das hinterste zuförderst gekehret, und der Diener zum Herrn gemacht, oder, mehr nach der Componistensprache zu reden, der Gefährte an die Stelle des Führers gesetzet worden. Daß dieses wirklich so sey, zeigt der Augenschein einem jeden, der nur einige Kenntniß vom Umfange der Tonarten hat. Man nehme den ersten Tact vom Führer, wie er hier ist, und welcher eben wegen der Consociation der Tonarten, wenn er der Gefährte gewesen wäre, **hier b** anstatt **c** haben mußte, weg: so hat man die natürlichste Modulation im F dur. Man sehe hingegen den Gefährten an, wie er mit dem gebrochenen harmonischen Dreyklange aus dem B dur, und also mit denen dieser Tonart allerwesentlichsten Tönen anfängt (b); dahingegen der Führer dieser Fuge, den ersten veränderten Ton ausgenommen, den Dreyklang vom F. darstellet (c). Wer dieses noch nicht glauben wollte, der beliebe die Begleitung, welche der Herr Verfasser bey dem zweyten Eintritte des so erscheinenden Führers, im 9. 10. 11. und 12 Tacte, demselben gegeben hat, anzusehen (d): und denn wird ihn das fünfmal vorkommende **e**, welches in der Harmonie eines Gesanges, der die Tonart B dur entscheiden soll, nichts zu thun hat, wohl aber zur Tonart F dur gehöret, vollkommen von der Wahrheit meines Satzes überführen.

Es ist wahr, der zweyte und allenfals auch der dritte Tact des Führers, wenn eine andere Folge darauf käme, können auch dem B dur gemäß seyn. Ich läugne dieses nicht. Denn eben dieses macht die Verwandtschaft der Tonarten mit einander aus, wenn einige Melodien und Harmonien in der einen sowol als der andern stehen können. Ich würde auch hier dem zweyten und dritten Tacte eine Stelle in der Modulation im B dur vergönnen, wenn die Folge ungefähr so wäre (e): allein nicht nur das, was auf den dritten Tact folgt; sondern auch die oben angeführte Harmonie des Herrn Verfassers über seinen Führer, bey welcher sich das **e** schon im ersten Tacte des Hauptsatzes meldet,

zeigen augenscheinlich, daß er die Tonart F dur im Sinne gehabt habe: dahingegen sein Gefährte die natürlichste Harmonie und Modulation im B dur führet.

Man wende mir nicht ein, daß die ersten sieben Noten des Führers in dieser Fuge doch schon die Tonart B dur bekräftigten. Denn ich antworte gleich darauf, daß hier die Folge dieser sieben Noten das B dur wieder verkennen macht: und daß es weniger Unordnung machen würde, wenn, wie man Beyspiele hat, vielmehr die ersten Noten des Hauptsatzes etwas von der Tonart auszuweichen schienen, aber dagegen die Folge desto fester bis ans Ende des Hauptsatzes in den rechten Tönen der Haupttonart beharrete. Ich verweise auf den Gefährten dieser Fuge, welcher die Töne des B dur, vollkommen darleget, und also viel eher als der Führer dahin gehöret. Unter was für Bedingungen die ersten beyden Tacte im B dur hätten stehen können, werde ich weiter unten zeigen.
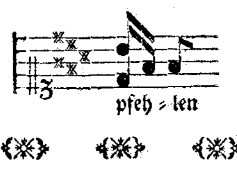
Auch dieses irret mich nicht, daß viele Hauptsätze von Fugen in der Quinte endigen, und also nothwendig dahin geführet werden müssen. Es ist dieses zwar wahr. Allein diese Führung muß erst am Ende gleichsam als ein Uebergang geschehen, wenn die Haupttonart schon gnugsam bekräftiget ist. Nimmt sie aber mehr als die Hälfte des Hauptsatzes ein: so ist sie eben so fehlerhaft, wie die, welche wir hier vor uns haben.
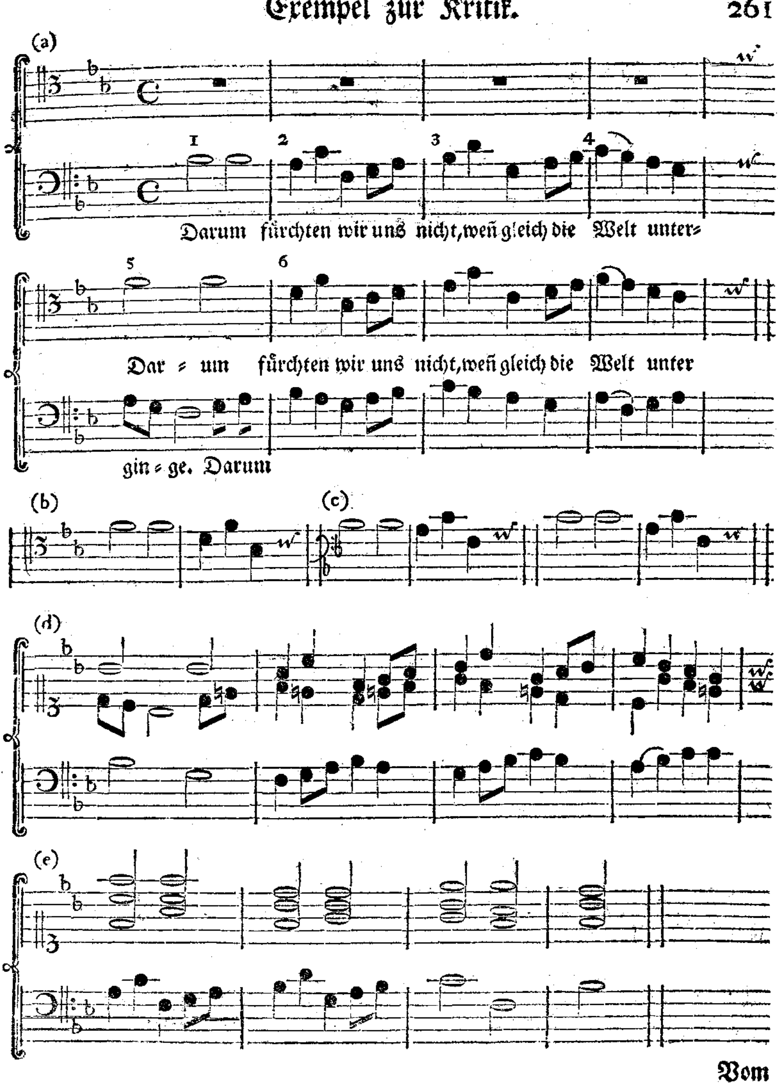
Da endlich unsers Herrn Verfassers Hauptsatz den Umfang einer Quarte übersteiget, wie ich schon oben erinnert habe: so kann er auch nicht zu denen wenigen Hauptsätzen gerechnet werden, welche zwischen beyden Tonarten zweifelhaft sind. Ich glaube also hinlänglich erwiesen zu haben, daß hier der Führer mit dem Gefährten verwechselt, und also die Fuge gleich unrecht angefangen worden.

(Künftig weiter.)

Erinnerung.
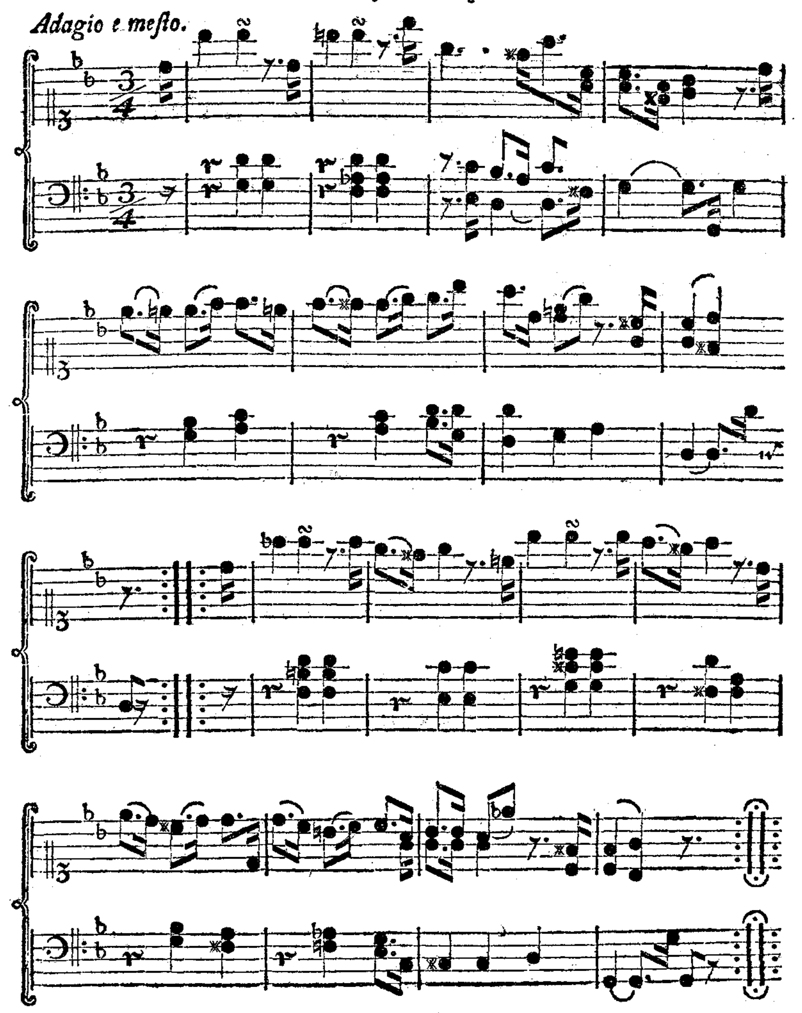
In dem vierten Tacte der Ode zum ein und dreyßigsten Stücke beliebe man h anstatt cis zu lesen, nämlich:




(a)
Darum fürchten wir uns nicht, weñ gleich die Welt unter-
Dar - um fürchten wir uns nicht, weñ gleich die Welt unter
gin - ge. Darum
(b)
(c)
(d)
(e)

Vom

Vom Herrn Schale.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXXIV. Brief.

Fortsetzung des XXXIII. Briefes.

Berlin den 9. Februar 1760.

Hier sehe ich schon im Geiste eine Menge Beyspiele auf mich losstürmen, welche alle den Herrn Verfasser zu vertheidigen scheinen. Ich selbst kenne deren viele. Allein, wir wollen diese Exempel in gewisse Classen vertheilen. Einige sind von solchen Componisten, welche mit Fleiß in den alten Tonarten haben schreiben wollen. Und diese haben so sehr Recht gethan, wenn sie Führer und Gefährten ihren Tonarten gemäß eingerichtet haben, als Unrecht dieser Herr Verfasser gethan hat, daß er die itzigen Tonarten nicht beobachtet. Nach den alten Tonarten wäre diese Fuge, wenn Führer und Gefährte so stünden wie hier, **aus der in der Secunde tiefer versetzten hypojonischen Tonart.** Und dann wären beyde recht. Denn die um eine Secunde tiefer gesetzte hypojonische Tonart, deren Umfang dieser ist: **f g a b c d es f**, ist was anders als unser F dur: wie einem Kenner der alten Tonarten nicht unbekannt seyn kann. Daß aber in der vorhabenden Fuge die **hypojonische** Tonart nicht statt finden könne, zeigt das von dem Verfasser in die Harmonie seines Führers fünfmal gebrachte **e**, welches der hypojonischen Tonart in der Versetzung, wie hier, gerade widerspricht. Die alten Tonarten können ihn also nicht schützen, weil er ihre Gesetze nicht beobachtet hat; und er muß folglich nach den neuern beurtheilet werden. Andere von den Exempeln, die wider mich zu streiten scheinen, sind von Componisten, welche in ihrer Jugend noch nach den alten Tonarten angeführet worden, sich aber auch in den Zeiten, da die neuern Tonarten die Oberhand behielten, welches so gar lange noch nicht her ist, dem neuern Geschmacke bequemen wollten, und also zwischen beyden wankten. Diesen Componisten ist es zu gut zu halten, wenn sie das Alte noch nicht so ganz haben vergessen können, oder mit Fleiß nicht haben vergessen wollen. Wieder andere Exempel aber sind von solchen Leuten, die nur dem Ansehen dieses oder jenes berühmten Mannes blindlings,

lings, und ohne die Ursachen, warum dieser oder jener berühmte Mann so gehandelt hat, zu untersuchen, gefolget sind. Alle diese letzteren Exempel treffen mich nicht, indem sie selbst durch das, was ich bisher gesaget habe, widerleget werden.

In den neuern vier und zwanzig Fugen des seligen Herrn **J. S. Bach** wird man nicht ein einziges Beyspiel finden, wo der Gefährte an des Führers Stelle stünde. Und in den ältern vier und zwanzig Fugen von ihm wird man nur ein einziges antreffen, wo der Schluß des Führers, welcher aber doch die Haupttonart schon vollkommen bekräftiget hat, zur Oberquinte gehöret. Da aber die Noten, welche zum Führer gehöret hätten, einem jeden so gleich in die Augen fallen: so sieht auch ein jeder deutlich, daß der Herr Verfasser derselben hier, aber unter drey und zwanzig Fugen doch nur ein einzigmal, mit Fleiß eine Ausnahme hat machen wollen: da im Gegentheile die übrigen alle, so wie die vier und zwanzig neuern, ganz regulär sind, und seine Grundsätze in dieser Sache deutlich genug an den Tag legen. Aber nicht allen Leuten steht der Weg nach Corinth offen.

Hätte der Herr Verfasser unserer vorhabenden Fuge den rechten Führer erwählet, wenn auch gleich der Tenor den Anfang hätte machen müssen: so würde der Ausdruck der so erhabenen Worte des Textes etwas prächtiger gewesen seyn, da er im Gegentheil itzo matt ist. Denn der Sprung in die Terze unterwärts, wie man ihn im fünften und sechsten Tacte sieht, ist viel männlicher, als der in eine dergleichen Secunde. Eben so verhält es sich mit dem Quintensprunge gegen den Quartensprung; es sey im Auf- oder Absteigen. Wollte er den Baß anfangen lassen, so hätte er einen andern Hauptsatz erfinden müssen, der dem Umfange des Basses gemäßer gewesen wäre. Doch dieser Mangel des Nachdrucks möchte, wenn nur das Uebrige richtig wäre, vielleicht das geringste Versehen seyn. Ich finde aber, in Ansehung der Declamation, noch mehr an diesem Hauptsatze zu erinnern. Ist es jemals nöthig, eine gute und dem Ausdrucke der Worte gemäße musikalische Declamation zu beobachten: so ist es gewiß bey dem Hauptsatze einer Fuge, der so oft wiederholet wird, nöthig. Was war bey dem vorhabenden Texte einer vorzüglichen Erhebung würdiger, als das Wort *Welt*, in welchem eigentlich die Größe des Gedankens liegt? Denn etwa des Herrn Verfassers Stube untergehen zu sehen, würde wohl keine gar zu große Herzhaftigkeit erfodert haben. Aber hier ist die Rede von der ganzen *Welt*, die man ohne Furcht untergehen sehen will. Aber wo ist hier der Nachdruck auf dem Worte *Welt*? Und was noch mehr ist, so ist dies Wort, durch die zwo herabschleichenden Noten über dieser einzigen Sylbe, dergleichen ohnedem über einem jeden einsylbigen Worte in der deutschen Sprache,

das

das sich mit zween oder drey Mitlautern endigt, allemal eine üble Wirkung im Singen thun, noch mehr lahm und schläfrig gemacht worden. Ich berufe mich hierinn sicher auf das Gehör eines jeden unpartheyischen Zuhörers. Hätte ich doch dem Herrn Verfasser lieber drey verbotene Octaven und zwo böse Quinten schenken wollen, als diesen Mangel der Einsicht in die Declamation eines der erhabensten Gedanken, die jemals gedacht worden sind. Aber der ehrliche Mann mußte thun, was die Noten wollten; weil die Noten nicht thun wollten, was er wollte. Er ist also noch kein Josquinus Pratensis, von dem man schon vor zweyhundert Jahren das Gegentheil versicherte. Wie, wenn unser Herr Verfasser nun den Führer seines Hauptsatzes und desselben Gefährten, (den ich über den Führer schreiben will) so, wie ich hier in Vorschlag bringe, eingerichtet hätte? (f)

Auf diese Art wäre, dünkt mich, nicht allein der Anfang des Führers dieser Fuge gerettet, und, durch die Folgenoten, der Tonart gemäß eingerichtet worden; sondern es würde auch, welches das vornehmste ist, der Ausdruck, und die Declamation den Worten besser angepasset seyn. Zu geschweigen, daß das berühmte **mi fa** im Gefährten der Tonart, in welcher dieser nach unserer itzigen Weise stehen soll, gemäß ist: da es hingegen in dem sogenannten Gefährten unsers Herrn Autors nur geborgt ist, und in die hypojonische Tonart gehöret. Ein **mi fa** aber aus einer alten Tonart in einer neuern, kömmt mir eben so vor, als ein Paar altmodische Aermel in einem Kleide nach dem neuesten Zuschnitte. Ich will im übrigen nicht hoffen, daß mir irgend jemand über das mit einer noch höhern Note versehene **untergienge** einen Streit erregen wird: sonst würde ich ihn gewiß, anstatt aller Antwort, ins Angesicht auslachen. Meine Fürsicht ist nicht ungegründet: denn man hat wohl ehe Componisten gesehen, deren ganze Ausdruckssorge auf **unten** und **oben**, den **hohen Himmel**, die **etwas tiefere Erde**, und die **noch tiefere Hölle**, gerichtet, und nur in diesen Gränzen eingeschränket war. Indessen lobe ich an dem Herrn Verfasser, daß er **darŭm** und nicht **dărum** hat singen lassen: denn hierinn hat er die rechte Declamation getroffen. Nun ist es wohl genug von der Anlage unserer Fuge?

Nachdem der Herr Verfasser unserer Fuge nun den Hauptsatz in allen Stimmen angebracht hat, und bey dem 16ten Tacte glücklich damit zu Ende gekommen ist, hätte man wohl gewünschet, daß es auf einige Zeit mit dem Hauptsatze in B und F, oder vielmehr, wie es in dieser Fuge aus dem B dur wirklich ist, im F und B genug gewesen, und der Herr Verfasser durch einen angebrachten wohl ausgesonnenen neuen Zwischengedanken, in eine andere Tonart als F gegangen wäre. Denn das niemals ersättliche Gehör ist durch diese

beyden Tonarten schon ganz gewiß ermüdet. **Immer Zwischengedanken und andere Tonarten in einer Fuge**, wird mancher hier sagen, **das ist ja eben dieselbe Leyer, die Sechsstern im siebenten Blatte der kritischen Briefe über die Tonkunst uns schon vorgespielet hat.** Ja, meine Herren, Sechsstern hat hierinn Recht, und ich freue mich sehr, daß ich doch endlich jemanden gefunden habe, der meiner schon lange gehegten Meynung ist. Bedenken Sie einmal, wie vielmal man den Hauptsatz in einer Fuge hören muß. Wenn man ihn nun noch dazu in eben denselben Tonarten, es sey gleich höher oder tiefer, ohne was anders dazwischen, immer in einem weg hören muß, ist es alsdenn möglich, den Ekel zu verbeissen? Wahrlich, so dachte der größte Fugenmacher unserer Zeiten, der **alte Bach**, nicht. Sehen Sie seine Fugen an. Wie viel künstliche Versetzungen des Hauptsatzes in andere Tonarten, wie viel vortreflich abgepassete Zwischengedanken finden Sie da nicht! Ich habe ihn selbst einsmals, als ich bey meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunktisten für **trocken und hölzern**, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger großen Contrapunktisten, in der Gestalt nämlich, in welcher sie aufs Clavier appliciret sind, für **pedantisch** erklären hören, weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt; dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeiget hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben. Mich dünkt, die Beyspiele und die Urtheile eines so großen Mannes, als der **alte Bach** war, welcher auch alle die papiernen Künsteleyen, so zu sagen, aus dem Aermel schüttelte, über deren **einer** allein mancher viele Tage, und doch noch dazu wohl vergeblich, schwitzen muß, des **alten Bachs** Urtheile, sage ich, tragen zur Bestärkung eines durch die Empfindung selbst bestärkten **musikalisch-praktischen** Grundsatzes ein Ansehnliches bey.

Der Herr Verfasser unserer Fuge denkt anders, und läßt sogleich im 17ten Tacte seinen Hauptsatz wieder als Gefährten, nach angefangener Weise, im Tenor eintreten. Das heißt recht bey der Klinge geblieben. Doch hier überfällt uns, anstatt eines Zwischenspiels und einer andern Tonart, ein ganz anderes fugenmacherisches Kunststück. Das Thema tritt alla stretta in allen vier Stimmen einen Tact nach dem andern ein. Nun wird ganz gewiß die Fuge schon zu Ende seyn; denn das alla stretta pflegen die großen Fugensetzer, wenn sie es anders nicht gleich beym Anfange der Fuge angezeiget haben, gern erst beym Ende anzubringen. **Wenn nun unser Herr Verfasser hier geendiget hätte**, wird man sagen, **was haben Sie dawider einzuwenden?** Nichts, meine Herren, gar nichts. Aber, sehen Sie einmal, so bald kom-

men wir noch nicht los. Itzo gerathen wir erst recht hinein. Beym 23ten Tacte führt der Herr Verfasser, der nichts weniger, als zu schließen Lust hat, seine Modulation durch den Baß ins G moll, aber auch sogleich bey 25 durchs C dur wieder zurück ins F dur. Ach das liebe F dur, wir hatten es lange nicht gehöret!

In diesem F dur nun tritt der Tenor im 26ten Tacte, unter währender Cadenz der andern Stimmen, als Führer ein. Dieser Eintritt ist fugenmäßig; und hier ist also die dritte Stelle, welche ich bey Beurtheilung der vorhabenden Fuge loben muß. Aber hätte man zum wenigsten hier nicht einmal im Ernst in eine fremde Tonart gehen können, da ja wirklich das F dur lange genug gehöret worden war?

Freylich hätte es wohl so seyn sollen: aber unser Herr Verfasser will es nicht. Er thut vielmehr, als wenn sein Hauptton itzo F dur wäre, und wiederholt den Hauptsatz mit dem Alt bey 30 im C dur, (ein neuer Beweis, daß er in keiner alten Tonart hat schreiben wollen) und mit dem Sopran bey 34 wieder im F dur. Bey (g) wird man die Sätze des Herrn Verfassers, von welchem ich bisher gehandelt habe, vom 17ten bis auf den 32ten Tact, in natura erblicken können. Den 32ten und folgende Tacte bis auf den 38ten setze ich, um den Raum zu ersparen, nicht her. Man beliebe mir aber dieselben entweder auf mein Ehrenwort zu glauben, oder sie selbst in der gedruckten Urschrift nachzuschlagen.
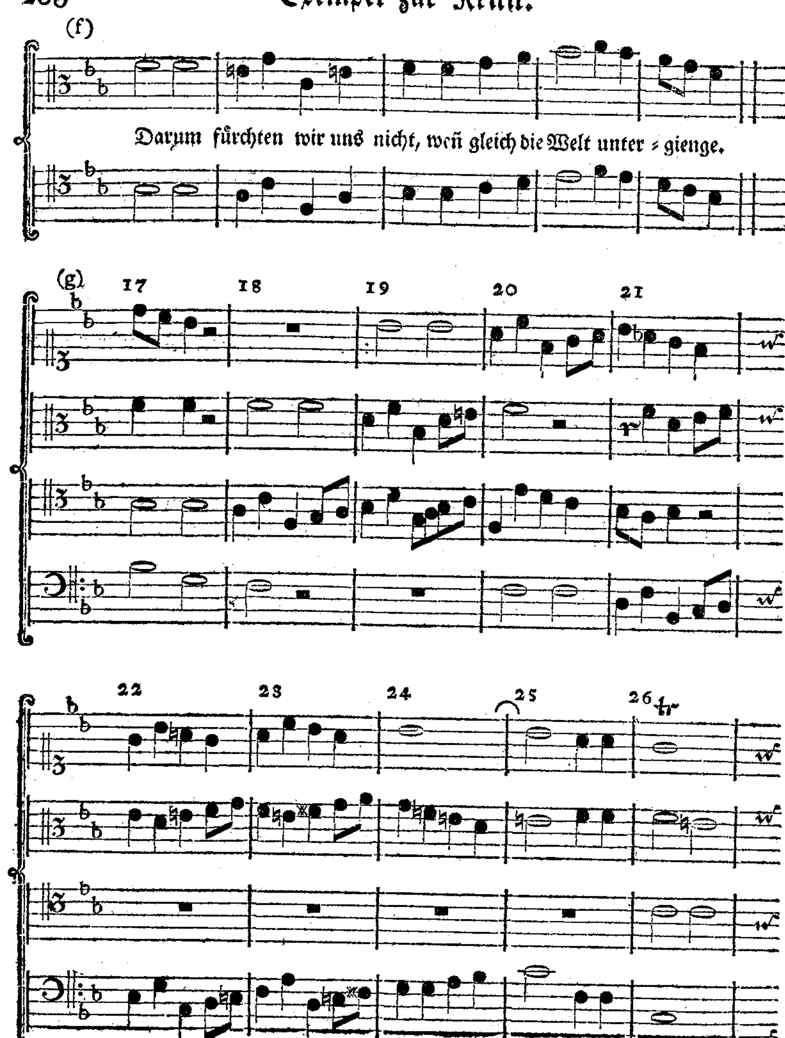
Beyläufig erinnere ich nur noch, daß wenn bey 22 und 23 der Sopran so, wie bey (h) zu sehen ist, gesetzet, und darinn bey der dritten Note jedes dieser zwey Tacte die Septime anstatt der Sexte genommen worden wäre, der Gesang weniger niedrig, und die Harmonie etwas vollständiger seyn würde.
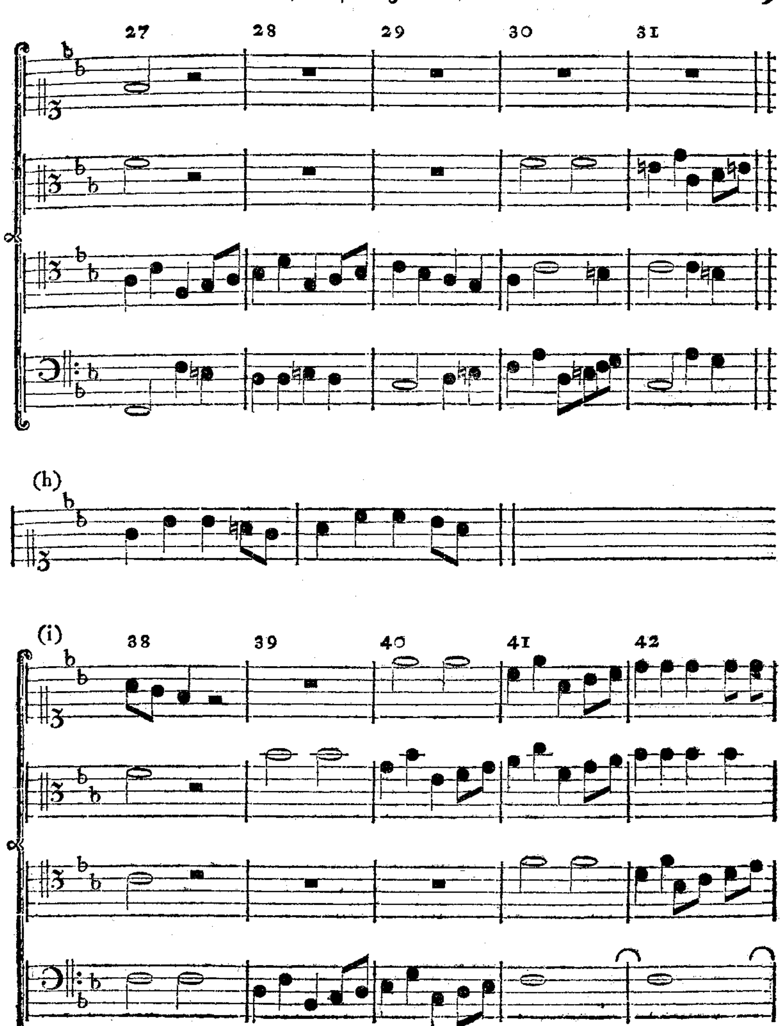
Bey 38. (i) wiederholt unser Herr Verfasser seinen Hauptsatz wieder, nach seiner löblichen Gewohnheit, als einen zum Gefährten gemachten Führer, im B dur. Bey 39 fängt er auf einmal an, einen Ausfall in das Reich der andern Tonarten zu thun. **Habe ich ihn also nicht mit Unrecht der Monotonie beschuldiget?** = = = Wir wollen sehen. Der Alt fängt das Thema im Es dur, und der Sopran im drauf folgenden 40ten Tacte, weil unser Herr Verfasser sich in das enge Zusammenbringen des Hauptsatzes verliebt zu haben scheint, durch das **Es** gar in der Oberquinte vom **As** dur an.

(Der Schluß künftig.)
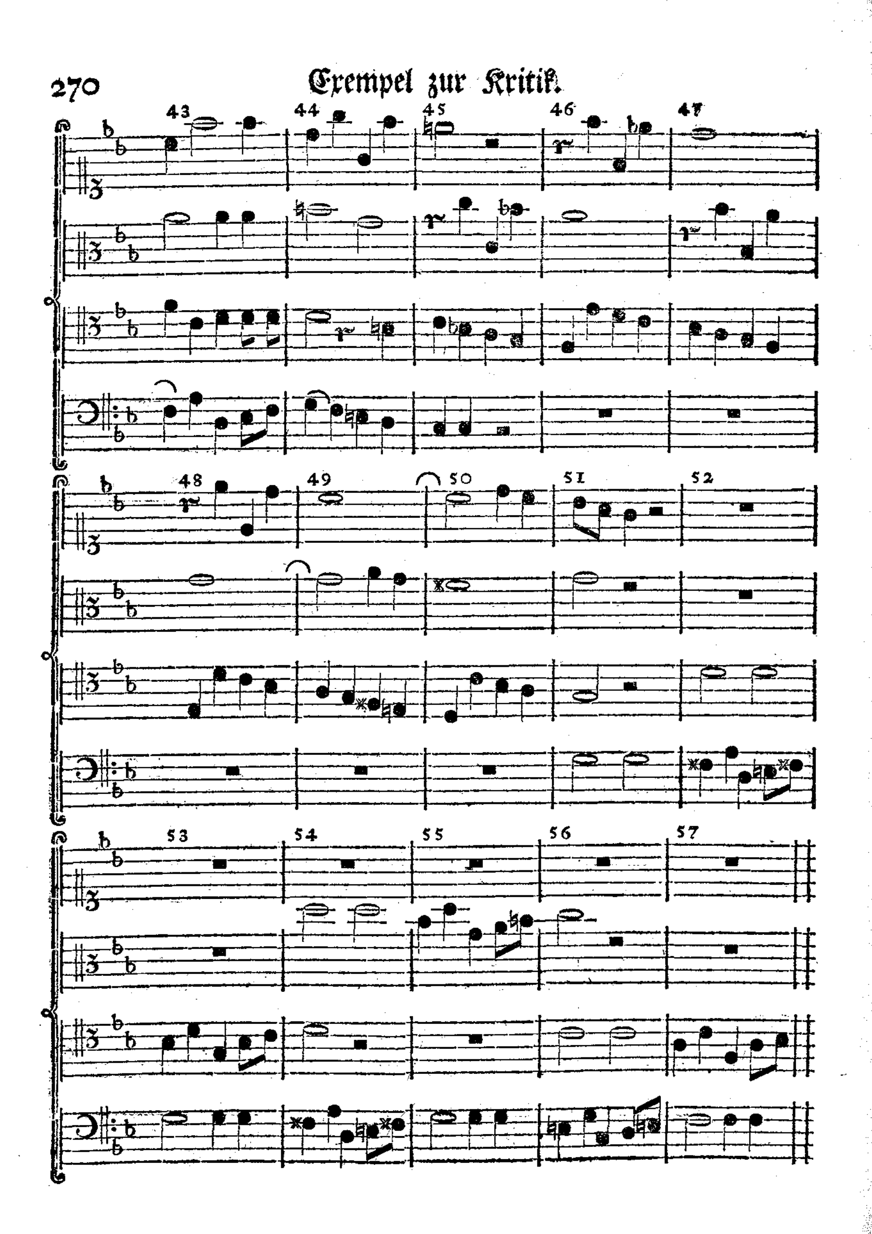
Erinnerung.

In den Exempeln zum vorigen Briefe, Seite 261. fig. (c), ist der Baßschlüssel ausgelassen worden, welches man gütigst bemerken wolle.


(f)
Darum fürchten wir uns nicht, weñ gleich die Welt unter = gienge.
(g)
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
tr


27
28
29
30
31
(h)
(i)
38
39
40
41
42

Exempel zur Kritik.



XXXV. Brief.

Letzte Fortsetzung des XXXIII. Briefes.

Berlin den 16. Februar 1760.

Nunmehr wird der Herr Verfasser uns gewiß ein neues Kunststück entdecken, und uns lehren, wie man von Tact zu Tact mit dem Anfange des Hauptsatzes, in einer Fuge, den ganzen Zirkel der zwölf harten neuern Tonarten vermittelst gewisser Quintentranspositionen, über welchen, wenn nur einige wenige davon, außer der Fuge, in einem freyen Stücke vorkommen, Herr Kirnberger, (wie er uns S. 8. seines componirten und vertheidigten Allegro versichert) einschlafen möchte, durchwandern könne. **Alle zwölf harten neuern Tonarten: Sind das nicht fremde Tonarten genug?** - - - Ja, mein Herr Widersprecher, es sind ihrer genug, es würden ihrer mehr als zu viel seyn. Aber, sehen Sie einmal, unser Herr Verfasser zieht sich wieder zurück. So weit will er sich nicht versteigen. Er will sich lieber mit seiner im Anfange der Fuge so gröblich beleidigten Haupttonart wieder aussöhnen, und so bald als möglich wieder zu ihr zurück kehren. Zu diesem Behuf verkehrt er lieber die Natur der guten Modulationen, und macht bey 40 und 41 im Alt vom es ins a aufwärts, (Murschhauser mag von unbedeckten Sprüngen oder Gängen in den Triton sagen was er will,) und im 41sten Tact, im Sopran durch die 2te und 3te Note wieder vom es ins a abwärts, die, dem Hauptsatze und einer richtigen Imitation widersprechendesten, übermäßigen Quarten- und falschen Quintensprünge. Hier denkt er weder an eine gute Modulation, noch an das bey den Alten so sehr verbotene *mi* contra *fa*, welches damals war diabolus in musica. (Ein neuer Beweis, daß er weder nach den Tonarten, noch nach den Regeln der Alten hat setzen wollen.) Wenn man noch über dieses annimmt, daß so gar die freyen Nachahmungen, geschweige denn die Fugensätze, (wo nämlich die Tonarten nicht mit einander vertragen werden,) in eben denselben Intervallen bestehen müssen, in welchen sie vorgemacht worden; das erstere lehrt uns aber nicht allein die Natur der Sache, und unser Gehör, sondern auch Fux S. 140. der lateinischen Ausgabe seines Gradus ad Parnassum, mit diesen dürren und klaren Worten: Imitatio fit, quando pars sequens antecedentem sequitur, post aliquam pausam, servatis

iisdem intervallis, quibus antecedens incessit &c. Wenn man dieses, sage ich, als wahr annimmt, wie es denn auch wirklich so ist: so folget daraus, daß der melodische Gang des Herrn Verfassers hier, in den Tacten, wovon geredet wird, offenbar unrecht ist. Hier ist keine Gelegenheit zu erlaubten Freyheiten in Ansehung der Quarten- und Quinten- oder der Terzensprünge, und Secundengänge, vermittelst welcher man sonst, wenn sie im Anfange des Hauptsatzes vorkommen, zuweilen in der Mitte der Fuge, das Thema in die drüber oder drunter liegende Tonart bringen kann, wie bekannt ist. Bey jener Gelegenheit versetzt man den Hauptsatz mit guter Art, durch den veränderten Anfang desselben, in eine unerwartete noch nicht gehörte Tonart. Hier aber stört uns die Armseligkeit eines der Modulation auf keine Weise mächtigen Componisten, in der beßten Erwartung, die wir uns von einer neuen angenehmen Aussicht auf unserer Fugenwallfart gemacht hatten; da man uns hingegen auf die vorgedachte Weise, ganz unvermerkt nur auf eine andere eben so schöne Seite des Pallastes, den wir itzo im Angesichte haben, führet. Hätte man einen richtigen Plan seiner Arbeit, und der darinn vorkommenden Modulationen vorher gemacht: so hätte man hier nicht nöthig gehabt, nur den Schein einer andern Tonart, außer denen, dem Führer und Gefährten zugehörigen, anzunehmen, und hernach wieder, obgleich durch die ungeschicktesten Melodien, je eher je lieber das Krumme ins Gleiche zu bringen.

Die Folge dieses Satzes im 44ten Tacte ist nicht viel besser. Doch kann sie noch, so beschaffenen Umständen nach, verbessert werden. Der vorige Satz bey 38. aber ist keiner Verbesserung, wohl aber einer Umschmelzung fähig, wenn man nämlich bey 38 den Baß, als einen neu eintretenden Führer, (ob wohl hier nicht die Zeit dazu war,) den Alt als Gefährten, und den Sopran wieder als Führer ansieht, und ihn so setzet, wie ich bey (k) zeige; mag doch auch die nur in einem Tacte anfangende Tonart As dur in unserer Fuge darüber verlohren gehen. Aus zwey Gehörsübeln kann man doch sicher immer das kleinste erwählen.

Wie unnatürlich geht nicht der Herr Verfasser bey 44 ins G dur! Doch wollte ich ihm dieses noch übersehen, wenn er nur nicht bey 45 den Accord von C dur gesetzet hätte. Dieses C dur ist vielmehr eine Vorbereitung zum D moll, wenn nämlich in der Folge e anstatt es behalten worden, und vor c im Sopran des 49ten Tacts ein Kreuz gesetzet worden wäre. Soll aber die Modulation ins G moll gehen, wie es hier geschieht, so muß bey 45 anstatt des e im Sopran nothwendig es, als die kleine Terz vom Basse, stehen.

Welch ein wunderlich Gemische von Tonarten regiert nicht in dieser Fuge? Erst gar nichts; dann alles auf einmal! und noch dazu in der äußersten Verwirrung! Heißt das Ordnung? Heißt das ein richtiger Plan? Modulirte der alte Bach so? = = = Ist es doch, als wenn der Herr Urheber unserer Fuge und

der

der Verfasser **des componirten und vertheidigten Allegro entweder für das Clavier allein, oder für die Violine und den Violoncell,** einerley, aber sehr schlimme Grundsätze hätten!

Aufgeschaut! meine Herren! hier im 44ten Tacte kömmt ein Zwischenspiel, über welchen Mangel ich schon oben gemurret habe. Unter der Begleitung des Tenors, welcher die Grundstimme macht, regiert es wechselsweise im Sopran und im Alt. Es geht durch die, für den Verfasser des componirten und vertheidigten Allegro so narkotischen, Quintentranspositionen, und, welches noch schlimmer ist, nicht einmal auf eine gute Art; welches ich, was die Modulation betrifft, gleich vorher gezeiget habe. Beym Anfange, im 44ten Tacte, sagt uns dieses Zwischenspiel: **ten wir uns nicht,** und darauf in zwo Stimmen, wechselsweise: **wenn gleich die Welt** - - Was aber die Welt thun oder leiden soll, das erfahren wir nicht eher, als im 49ten Tacte, wo wir hören, daß sie **untergehen** könnte. Doch dieses müssen wir ja schon aus dem Vorhergehenden wissen. Es sagt es uns auch noch überdieß der Tenor unter eben diesem Zwischenspiele. Aber über der Neuigkeit des Zwischenspiels in den beyden obersten Stimmen, welches sich unserer Aufmerksamkeit bemeisterte, hatten wir unterlassen, auf den guten ehrlichen Tenor zu hören. Wir haben weiter nichts, als einige **ie ie** von ihm verstehen können.

Ich weiß es sehr wohl, daß es unmöglich ist, in einer Singfuge, wenn sie anders nicht ein bloßer vier- fünf- oder sechsstimmiger Choralgesang werden soll, alle unnöthig scheinende Wiederholungen der Worte zu vermeiden, und den Vortrag des ganzen Sinnes so abzuzirkeln, als wie er etwan im Anfange seyn muß. Man sehe alle Singfugen an, und untersuche sie mit den Augen eines Componisten; und man wird mir Recht geben. Es geschieht auch wirklich nicht den Feinden der Fuge zu Gefallen, daß mir hier einige Wiederholungen und einige Sylbendehnungen anstößig sind. Aber, ich weiß auch dieses, daß unser Herr Verfasser hier sein Zwischenspiel nur als einen Flickfleck angebracht, und es gar nicht in dem Plane seiner Arbeit, welchen er vorher hätte entwerfen sollen, mitgedacht hat. Es ist vernünftig, daß, in einer Fuge, ein neuer Notengedanke auch bey neuen Worten anfangen muß; oder wenn dieß nicht angeht, daß zum wenigsten, entweder die völligen Worte des Hauptsatzes, oder ein Theil derselben, der aber einen Verstand hat, und wenigstens ein Komma enthält, bey dem Zwischenspiele in einer neuen Gestalt vorzutragen sind. Ist dieses wahr, so muß unser Herr Verfasser gestehen, daß er hier sein Notenzwischenspiel sehr zur unrechten Zeit angebracht hat; oder ich sage ihm unter die Augen, daß er mit Worten gar nicht umzugehen weiß, und daß er sich lieber mit einer andern Arbeit beschäftigen, als eine so ungereimte Singfuge, wie diese ist, hätte machen sollen.

Bey 51 tritt der Baß wieder, wie beym Anfange, als Gefährte, doch in einer andern Tonart, nämlich im G moll ein. Es würde besser gewesen seyn, wenn man hier, wie bey 26, eine Cadenz gemacht, und den Baß vor Endigung derselben in der Oberquinte vom G, als eigentlichen Führer, hätte eintreten, und durch eine andere Stimme denselben, als eigentlichen Gefährten, hätte nachmachen lassen. Denn nach der gemeinen Gewohnheit guter Fugensetzer pflegt, bey einer neu eintretenden Tonart, zumal wenn man sich darinn aufhalten will, auch immer **der Führer**, es sey in welcher Stimme es wolle, wieder anzufangen. Und auch dieses befördert die Deutlichkeit einer Fuge. Allein bey unserer vorhabenden Fuge regiert Ordnung in der Unordnung. Beym Anfange war der Gefährte dem Führer vorausgegangen; hier behauptet er also seinen usurpirten Rang wieder, und da thut er, zum wenigsten nach seines Erfinders Meynung, wohl daran.

Bey 60 bringt der Herr Verfasser, welcher nun, durch Hülfe seiner Stretta, glücklich wieder, von seiner kleinen Streiferey in die Nebentonarten, vor den Thoren seines Hauptons angelanget ist, noch ein neues contrapunktisches Kunststück an. Er begleitet nämlich den im Sopran **itzo recht eintretenden eigentlichen Führer**, nunmehr nach den Gesetzen des Contrapunkts in der Decime, im Tenor durch Unterdecimen. Und damit dieß Kunststück aus dem Contrapunkte, der aus zwo Stimmen deren vier machen kann, in desto grösserm Glanze erscheine, machen der Baß und der Alt auch in Decimen eine Gegenbewegung, wie bey (1) zu ersehen ist. Dieser Einfall gefällt mir nicht übel. Denn wenn es in einem freyen **Trio** eine Zierde ist, wenn zuweilen, nach concertirenden Sätzen, die beyden Oberstimmen sich eine Zeitlang in Terzen oder Sexten vereinigen; und dieß wird wohl niemand in Abrede seyn: so muß es einer Fuge, in welcher ohnedem fast immer eine jede Stimme der andern entgegen geht, eine besondere Anmuth geben, wenn manchmal zwo Stimmen, in Terzen oder Decimen, oder Sexten, mit einander zusammen gehen. Und dieses schon giebt einen Beweis, daß der Contrapunkt alla Decima in der Composition von gutem Nutzen sey. Ich habe Proben davon bey einigen Fugen berühmter Meister gehöret. Dieses aber habe ich noch nie gehöret, daß der Contrapunkt in der Decime die Freyheit habe, die Regeln der wahren Harmonie, und der richtigen Modulation in der vorhabenden Tonart, es sey welche es wolle, zu übertreten. Ein solches Privilegium für ihn steht in keinem Compositionsbuche. Mich dünkt vielmehr, daß er eben deßwegen von einigen für schwerer als die andern ausgegeben wird, weil die Gesetze einer richtigen Harmonie und Melodie zugleich seine Bewegungen so sehr einschränken. Hätte unser Herr Verfasser diese Forderungen alle wohl beobachtet: so würde er wenigstens hier von allen Zuhörern seiner Fuge Lob, und von mir das vierte Bekennt-

niß

niß meiner Zufriedenheit verdienet haben. Allein, fürs erste hat er nicht die rechten Grundnoten getroffen: wo aber diese nicht beobachtet werden, da ist es nichts weniger als schwer, sogenannte harmonische Kunststücke auszuhecken. Bey 61 hätte im zweyten Tacttheile der Baß **es** anstatt **g**, und bey 62 im ersten Tacttheile **c** anstatt **es** haben sollen. Zweytens hat er sich die Freyheit genommen, sein beym Anfange der Fuge in Ansehung der Prosodie so nachdrücklich angebrachtes **Darum** zu vergessen. Wir wollen sehen, ob wir ihm hier noch aus der Noth helfen können. Zwar werden die Decimen zwischen dem Baß und Alt verlohren gehen. Aber hätten diese sollen beybehalten werden, so hätte der Herr Verfasser gleich Anfangs seinen Hauptsatz darnach zuschneiden müssen. Da er dieses nun aber nicht gethan hat: so ist die Schuld seine. Indessen sollen doch zwischen Sopran und Tenor die Decimen bleiben. Bey (m) kann man den Versuch meiner Verbesserung sehen, und die Worte, so wie bey den übrigen von mir angeführten Stellen, leicht darunter setzen. Zwar enstehen dabey im Sopran und Baß ein Paar Quinten in der Gegenbewegung. Weil sie aber nicht beyde anschlagend sind, sondern immer eine davon durchgeht: so hoffe ich, daß man sie paßiren lassen wird. Ich erlaube einem jeden, doch mit Beybehaltung der oben angeführten Bedingungen über dieser Stelle, es besser zu machen.

Nun eilet der Herr Verfasser unserer vorhabenden Fuge in vollem Ernste zum Ende. Vermuthlich hat ihn das **Und** im Texte erinnert, daß noch einige Worte zu componiren übrig wären. Diese fertigt er dann vom 66ten bis zum 77ten Tacte in möglichster Kürze und Einfalt ab. Der Baß ist, vom 70sten Tacte an, das Meer, und die drey obersten Stimmen sind die Berge, die darein sinken. Welcher Witz! Nun sage man mir nicht mehr, daß der Herr Verfasser die Worte nicht überdacht habe. Ein anderer Componist würde, wenn er einmal über diesen Spruch eine Fuge hätte machen wollen, die Worte: **und die Berge mitten ins Meer sänken**, entweder zu einem Gegensatze in der Fuge angewendet, oder doch wenigstens einen Zwischengedanken daraus gemacht haben. Aber unser Herr Verfasser hatte, als er sich hinsetzte zu schreiben, so weit noch nicht gelesen; und deßwegen handelte er nur die erste Hälfte seines Textes in der Fuge ab. Wer kann denn nun dafür? Genug, daß er die andere Hälfte am Ende nachholt.

Er scheint überhaupt kein Freund von einer großen und vollständigen Ausführung einer Fuge zu seyn. Freylich kann auch wohl eine kleine Fuge einem den Kopf schon warm genug machen. Soll man diesem oder jenem Tadler zu Gefallen gar darüber bersten? = = Doch ich messe hier die Größe nicht nach der Anzahl der Tacte, sondern nach der **Erfindung und Ausführung großer musikalischer Gedanken** ab. Denn mit der Anzahl der Tacte kann man allenfalls bey unserer Fuge zufrieden seyn. Mm 3 Wei-

Weiter scheint mir unser Herr Verfasser nur zur Einförmigkeit in der Musik gebohren zu seyn. So bald er sich nur einmal aus dem, seiner Meynung nach, wohlgewählten Gleise waget, so stolpert er auf allen Seiten, zur Rechten und zur Linken. Wohl ihm, wenn er nur immer das rechte Gleis zu erwählen fähig ist! Hier hat er aber nicht einmal dieses Glück gehabt.

Um wieder auf die Musik zu kommen, der, ohne allen Verhalt, bey 44 nur einmal angebrachte Zwischengedanke verunzieret, weil er mit nichts in Symmetrie steht, nach den wahren Grundsätzen der Tonkunst, das Stück mehr, als daß er ihm eine neue Schönheit verschaffen sollte. Soll ich hiervon noch weitern Beweis geben? Ich will es nicht hoffen; zum wenigsten bey niemanden, der die Regeln der Schönheit nur obenhin kennet, und sie auf die Musik anzuwenden weiß.
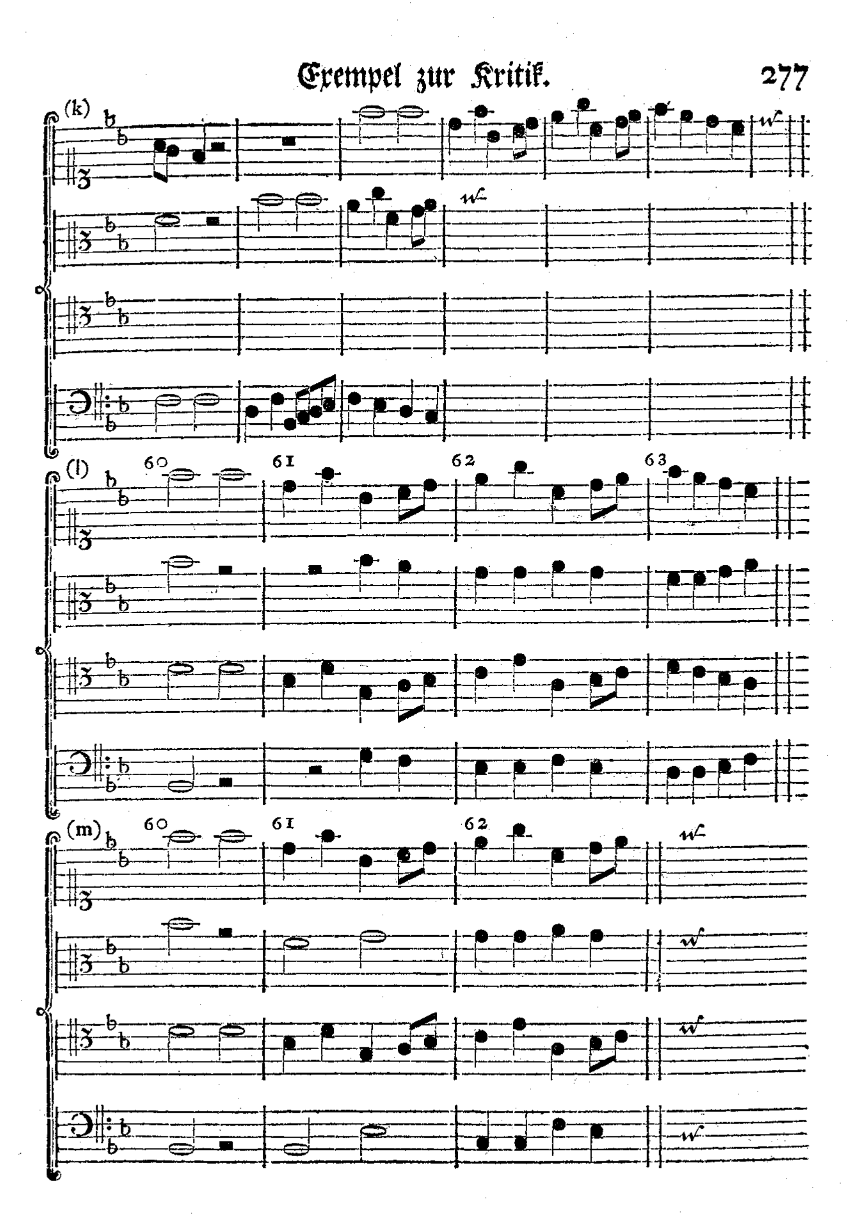
Ist es möglich, in **sechs und sechzig** kurzen Tacten den Hauptsatz **etliche und zwanzigmal**, ohne alle Zwischengedanken, (einen einzigen, aber sehr ungeschickten ausgenommen,) anzuhören, und darüber nicht Ekel zu empfinden? Leute, die, bey einem feinen Geschmacke, in andern schönen Wissenschaften, zwar freye Compositionen gern hören, aber doch immer an der Fuge einen Anstoß finden, würden, wenn sie vollends lauter solche Fugen hören sollten, wie diese ist, und wenn gar keine Fuge anders gemacht werden könnte, als diese, gewiß schon vor dem bloßen Namen der Fuge davon laufen. Wollen die Componisten den Inbegriff ihrer geheimsten harmonischen Künste selbst verdächtig machen? Sie schreiben doch gewiß nicht für sich selbst allein. **Aber unsere Alten machten doch gleichwohl ihre Fugen**, (einige wenige Kleinigkeiten, nichts weiter, als eine viel bessere Zusammenfügung der Harmonie, als in der gegenwärtigen Fuge herrschet, ausgenommen,) **nicht anders als auf diese Art: Die blieben hübsch bey der Klinge!** Aber unsere neuern und größten Fugensetzer, **Bach**, **Händel**, **Telemann**, **Graun**, u. s. w. machten es nicht so. **Fux** selbst hatte in seinen Fugen sehr richtige Abwechselungen der Tonarten, wie seine Werke beweisen. S. 255. des lateinischen Gradus ad Parnassum beschreibt er weitläuftig die Tonarten, in welche er in dem: Ad te Domine levavi &c. nach einander gegangen ist. Und S. 265. sagt er bey Gelegenheit einer andern Fuge: Observa modulationem, non adeo vulgarem, ac *naturaliter in modos affines influentem*. Bey einer so kurzen Fuge aber, wie die ist, wovon er spricht, war nicht mehr zu thun möglich. Alle die angeführten großen Meister müssen, wenn wir hier auch nur bloß ihr Ansehen in Betracht ziehen wollen, doch wohl ihre wichtigen Ursachen gehabt haben, warum sie von den Gewohnheiten einiger ihrer Vorfahren abgegangen sind. Warum ahmt man, wenn man ja nichts als nachahmen kann, nicht lieber ihnen nach, als den Vorfahren? Mancher pflegt sich, so zu reden, Morgens und Abends mit dem **alten Bach** einzuseegnen. Wenn man aber seine eigene Arbeiten ansieht, so scheint es, als wenn sie ausdrücklich dazu gemacht wären, um das Gegentheil der bachischen Fugen zu seyn. Man halte die erste beßte Fuge von J. S. Bach gegen die von unserm Herrn Verfasser. Wenn werden wir neuern Fugenmacher von Profeßion doch endlich einmal aufhören, in Kleinigkeiten groß seyn zu wollen? Wenn werden wir doch anfangen, auch in unserer Kunst, welche, nach ihrem rechten Gebrauche, gewiß die Größe der erhabenen harmonischen Setzkunst ungemein befördern und unterstützen würde, die wahren Regeln des Schönen zu beobachten? Wollen wir die schon von großen Meistern so oft betretenen schönen Wege wieder verlassen, und uns dagegen aufs neue in Gebüschen und Dornhecken verlieren? = = =

Ich habe die Ehre zu seyn,

Harlem, am 31. Dec. 1759.

meine Herren, Ihr

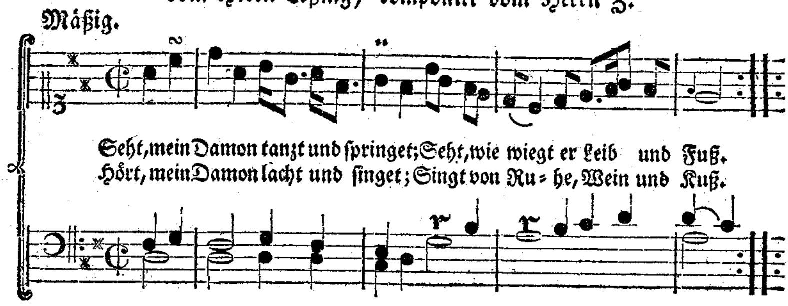
gehorsamster Diener,
Nunquamne Reponam?
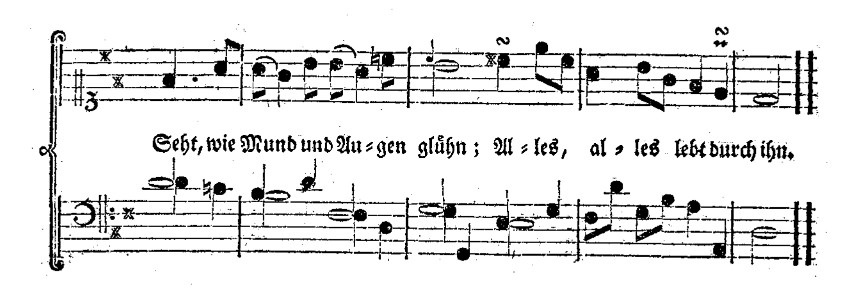

(k)
(l)
60
61
62
63
(m)
60
61
62

Phyllis lobt den Wein;

vom Herrn Leßing, componirt vom Herrn Z.

Mäßig.





Seht, mein Damon tanzt und springet,
Seht, wie wiegt er Leib und Fuß.
Hört, mein Damon lacht und singet,
Singt von Ruhe, Wein und Kuß.
Seht, wie Mund und Auge glühn;
Alles, alles lebt durch ihn.

Hört die ungezwungnen Scherze,
Hört, die Liebe scherzt durch ihn.
Wie die Dämmrung vor der Kerze,
Seht die Schwermuth vor ihm fliehn.
Seht, er taumelt, wankt im Gehn;
Seht, so gar er taumelt schön.

Seht, wie locken seine Lippen,
Seht, wie glüht sein Mund so roth!
Machet mich, ihr rothen Lippen,
Macht mich halbgezwungen roth.
Ja er kömmt, er küsset mich;
O wie feurig küßt er mich!

Wein, du Wein hast ihn begeistert,
Du theilst ihm sein Feuer mit.
Durch dich küßt er so begeistert,
Und theilt mir sein Feuer mit.
Drum soll, wie von ihm, der Wein
Auch von mir vergöttert seyn.

XXXVI. Brief.

an den

Herrn Johann Tobias Cramer.

Hochfürstl. Sachsen-Gothaischen Capell- und Kammermusicus.

Berlin den 23. Februar 1760.

Mein Herr,

Kritisiren, und kritisiret werden, ist allerdings zweyerley. Aber ohne Zweifel sollte derjenige, der an dem ersten sein Vergnügen findet, darüber nicht böse werden, wenn ihm auch einmahl gelegentlich das letzte wiederfährt. Man muß der Wahrheit so gut paßive als active dienen. Herr **Sorge**, der sich unter den deutschen Musen bekannt genug gemacht hat, scheint in diesem Artikel eine ganz andre Meynung zu hegen. Er kritisiret gerne, wenn es auch nur einem guten Freunde zu Gefallen geschehen sollte, ohne das geringste Absehen auf die Wahrheit dabey zu haben. Aber wie seltsam gebärdet er sich, wenn er etwann auch einmahl ein bischen beurtheilt wird. Ich brauche zu meinem Beweise nichts anders, als seine **Anweisung, Claviere und Orgeln zu stimmen,** ꝛc. für itzo anzuführen (*). Noch wollte ich ihm alles dieses verzeihen, wenn er nur nicht so miß-

(*) Zu diesem im Jahre 1758. in 4. herausgekommnen Werkchen des Herrn Sorge gab Herr **Fritze**, in seiner **Anweisung, Claviere, Claveßins und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein zu stimmen,** (vom Jahre 1757.) vermittelst folgender zwoen Anmerkungen Gelegenheit. Die erste stehet Seite 3. der zweyten Auflage, und heisset: "Der Herr = = Sorge hat in seiner Abhandlung von der Temperatur, und insbesondere in seiner 1749. herausgegebenen Anweisung zur Rationalrechnung, sich zwar viele lobenswürdige Mühe gegeben, die musikalische Temperatur auf unterschiedliche Arten auszurechnen, und, wie er selbst anführet, bis auf ein Haar auszumessen; muß aber doch auf der 180, und 306. Seite in solcher Anweisung, selbst eingestehen: **daß das Gehör endlich doch der Oberrichter bleibe, und daß mit Rechnen allein es nicht** aus-

mißvergnügt darüber wäre, von Personen kritisiret zu werden, **die er in seinem Leben weder gesehen, noch beleidiget hat.** Daß ich dem Herrn Sorge nichts aufbürde, erweise ich durch die zum Theil an Sie, mein Herr, gerichtete Zuschrift seiner vorhin gedachten **Anweisung, Claviere und Orgeln zu stimmen.** Er leget Ihnen darinnen seine Verwunderung an den Tag, daß ihn Herr **Barthold Fritze**, einer der verständigsten und erfahrensten Clavierinstrumentenmacher unsrer Zeit, angegriffen hat; Herr **Fritze, den er in seinem Leben weder gesehen, noch vielweniger beleidiget hat.** Ich will über diese Stelle, die der Denkungsart ihres Verfassers wenig Ehre macht, keine weitere Betrachtung anstellen, noch daraus gewisse lächerliche Folgen

"ausgerichtet sey; **sondern, daß man auch accurat messen, und NB. hören lernen müsse.** Die zweyte Anmerkung des Herrn Fritze steht Seite 6. und heißt: "Ich kann die von schon gelobtem Herrn Sorge = = vorgeschlagne Methode, nach "Octaven und Terzen zu stimmen, nicht billigen oder anrathen; **ob ich ihm gleich, "und jedem gerne die Freyheit lasse, sich derselben zu bedienen.** Der vorge-"gebne Probierstein, daß in jedem tiefen Tone die große Terz stecket, und gelinde "mittönt, ist ein Betrug in der Einbildung, weil man sich die Durharmonie vorstel-"let; und wenn auch solches wirklich an dem wäre, so würde die Molharmonie je-"desmahl betrübt klingen. Wie betrüglich ist es also, nach einem eingebildten Tone "zu stimmen? Ja, wie leicht verstimmt sich nicht ein Clavier, oder zieht sich in wäh-"render Stimmung wieder herunter? Wo bleibt alsdenn die Hülfe, oder der ange-"nommne Gränzstein? Es ist hiernächst ein großer Unterscheid, ob ich ein schon ge-"stimmtes Instrument etwann hier und dar nachstimme, oder ein neuverfertigtes "Clavier durch alle Töne heraufstimme; oder noch mehr, wenn ich ein Clavier $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$ "oder $\frac{1}{2}$ Ton herunter oder tiefer stimme, als es vorher gewesen, und die Verstim-"mung der Sayten alle Augenblicke gewärtigen muß! Man versuche bey dem lez-"tern Vorfalle, wie lange die vorgeschlagne Methode des Herrn Sorge Stich halten "werde." Ein jeder andrer vernünftiger und artiger Scribent würde diese beyde bescheidne Anmerkungen, wenn er sie für widerlegungswürdig gehalten hätte, wiederum bescheiden, und etwann gelegentlich widerlegt haben. Aber wie verfährt der Herr Sorge? Er poltert so fort etliche Bogen her, worinnen er von nichts als von einer **niederträchtigen Tadelsucht, von Lügnern, von Verleumdungsscarteken, von vergeblichem Gewäsche, von Erzclavierstimmern des heiligen römischen Reichs, vom Mosthohlen Bartholds, von Einblasern, von Eigenliebe, vom Uebertreten des achten Gebots,** u. s. w. schreibt, und mit einem berühmten Mechanicus, der wenigstens an die acht und dreyßig Jahre (man sehe den achtzehnten Brief dieses Wochenblatts, Seite 142.) und also ebenfals so lange, als der Herr Sorge, seinen Verrichtungen mit Ruhm und Ehre obgelegen hat, auf eine Art umgehet, dergleichen sich ein artiger Organist gegen seinen Balgentreter schämen würde. Ich wünschte zur Ehre des Herrn Sorge, daß dieser schmutzige Tractat von ihm nicht existirte. Was mußte für ein Gestirn regieren, als es ihm einfiel, in der Zuschrift desselben den Nahmen so vieler würdigen und geschickten Männer zu mißbrauchen! Dem Gedächtnisse Theons hätte er ihn weihen sollen.

gen ziehen. Aber sollte der Herr Sorge nicht aus eben dem Grunde, da er von dem Herrn Fritze verschonet bleiben wollte, auch die Herren **Mattheson** und **Schröter** verschonet haben? Ich finde zwar, daß er die Worte: **aus Liebe zur Wahrheit**, auf den Titel seiner sogenannten **gründlichen Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen** ꝛc. gesetzet hat. Aber entweder ist es falsch, daß Herr Sorge, aus Liebe zur Wahrheit, die Herren Mattheson und Schröter geschimpfet hat; oder er muß zugeben, daß sein Grundsatz nichts tauget, und daß aus eben demjenigen Grunde, da er sich berechtigt gehalten, jene Männer anzugreifen, auch Herr Fritze das Recht gehabt hat, ihn, den Herrn Sorge anzugreifen. In Erwartung, daß uns Herr Sorge in diesem Punkte nähere Erläuterung giebt, habe ich mir vorgenommen, seine schon angeführte **Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen**, ein Werkchen in 8, welches im Jahre 1754. ohne Anzeige des Druckorts und Verlegers, erschien, zwar nicht zu schimpfen, aber wohl ein wenig zu beleuchten, und nach Befinden zu kritisiren, ob ich wohl den Herrn Sorge so wenig kenne, als ich von ihm beleidigt worden bin. Es geschicht aus Liebe zur Wahrheit. Aber was für ein kützliches Unternehmen! Wie wird mich der Herr Sorge **abführen**! Ich sehe schon im Geiste, wie er die Presse beschäftigt; wie er auf gut burschikos alle Welt wider mich aufbietet, und mich für keinen ächten Deutschen halten wird, weil ich nicht seiner Meinung bin; weil ich ihn in seiner **Untersuchung** ꝛc. bald zu unbillig, bald zu ungestüm, und an einigen Oertern, (unter uns gesagt,) auch wohl ein bißchen prahlerisch finden werde. = = Immerhin. Ich gebe dem Herrn Sorge Vollmacht, zu thun, was er will, wenn seine Stirne hart genung ist, der Wahrheit widerstehen zu wollen. Doch vielleicht macht er es besser, als ich vermuthe. Vielleicht gesteht er seine Uebereilung, und widerruft annoch sein Verfahren gegen den Herrn Schröter. Wenigstens hat er Ursache, sich so wohl der Art zu schämen, wie er seine Untersuchung angestellet hat; als der unartigen Ausdrücke, womit er selbige begleitet hat, und des schnarchenden Tons, der in dem ganzen Tractate herrschet, und der einen Mann verräth, der nichts geringer als einen musikalischen Pabst vorzustellen Lust hätte, wenn ihn die Welt dafür erkennen wollte.

(Stehe mir bey, du Göttin der Zahlen, die du dem kriegerischen Sorge den Kopf warm machtest, als er im Begriff war, seinen Panzer wider den Herrn Schröter anzulegen; als er das Zeughaus seiner satyrischen Einfälle durchsuchte, um tüchtige Schimpfwörter zu finden; als er = = = das verwünschte Werkchen schrieb, das Herr **Schröter**, dessen Einsicht und Wissenschaft weit über die Scheelsucht erhaben ist, nicht der Mühe werth geachtet hat,

 seiner

seiner eignen Ehre wegen zu beantworten; ob man es ihm gleich verdenken könnte, daß er es zum Besten andrer Musiker nicht gethan hat.)

Sie, mein Herr, sind für Ihre Person so wenig bey diesem Streite interessiret, als ich. Nichts desto weniger bin ich versichert, daß Sie die Schrift, wovon die Rede ist, nicht ohne den größten Unwillen werden gelesen haben. Die Menschlichkeit leidet, wenn man einen verdienstvollen und rechtschafnen Mann auf eine so seltsame Art mißgehandelt sieht. = = Ein gewisser berühmter Componist, und Freund des Herrn Sorge, hatte den Herrn Schröter um seine freymüthige Gedanken, über ein gewisses theoretisches System von seiner Schöpfung, ersuchet. Die Freymüthigkeit, womit sich der Herr Schröter darüber erklärte, beleidigte diesen großen Mann. Auch himmlische Seelen können zürnen. Hätte hier nicht der Herr Sorge, wenn er ja seinen Freund wegen des vermeinten Unrechts, das ihm sollte zugefüget seyn, rächen wollte, die Anmerkungen des Herrn Schröters widerlegen sollen? Aber das überstieg seine Kräfte. Nachdem er lange hin und her gesonnen, wie er dem Herrn Schröter einen Fechterstreich anbringen möchte: so wurde ihm an die Hand gegeben, die beyden Claviertemperaturen, die uns die **mizlerische Bibliothek**, III. Band, Seite 457 und 580, von diesem einsichtsvollen Organisten mittheilet, zu untersuchen. **Gefunden, gefunden!** schrie Herr Sorge aus, als er in diesen Temperaturen ein Paar Ziffern entdeckte, die mit seinem Begriffe von der gleichschwebenden Temperatur nicht übereinstimmten. Verdiente denn der Herr Schröter, dieser Paar Ziffern wegen, so gar unhöflich behandelt zu werden, als es in der sorgischen **Untersuchung** rc. geschehen ist? Hätte man ihm nicht in eben demjenigen Tone, worinnen er die vorhin bemeldten Anmerkungen entworfen, in dem Tone derjenigen Hochachtung, die man dennoch verdienten Männern schuldig ist, wenn man auch in gewissen Dingen von ihrer Meinung abgeht, begegnen sollen? Allein, ist auch wohl ein Sorge im Stande, höflich und artig zu schreiben?

Es ist Zeit, das sorgische Werkchen wider den Herrn Schröter vor die Hand zu nehmen, um nicht allhier in eine Zerstreuung zu gerathen. Was ist denn die Absicht dieses Werkchens? Diese, daß der Herr Sorge, **laut des Titels** untersuchen will, **ob die beyden Schröterischen Claviertemperaturen**, die uns Herr Mizler in seiner Bibliothek bekannt macht, **für gleichschwebend paßiren können oder nicht**; das heißt auf deutsch: ob, wenn sie auch nicht gänzlich gleichschwebend sind, man sie dennoch gewissermaßen dafür gelten lassen könne, oder nicht. Wenn nun aber, **in dem Werke selbst**, vom Herrn Sorge erwiesen werden will, daß die beyden Temperaturen des Herrn Schröters **nichts weniger als gleichschwebend sind**: so entdecket man

man ohne Zweifel zwischen dem Titel und dem Texte des Werks einen lächerlichen Widerspruch, der sich eben nicht für einen Kunstrichter schicken will. Ich will thun, was der Herr Sorge nicht gethan hat, und gleichwohl thun sollte, und will beweisen, daß, wenn auch die schröterische Temperaturen, durch einen bösen Zufall, nicht gänzlich gleichschwebend, oder rationalgleich, wie es Herr Sorge nennet, seyn sollten, sie dennoch für gleichschwebend paßiren können. Ja vielleicht findet es sich zuletzt, daß sie wirklich gleichschwebend sind. Ich nehme zuförderst die erste dieser beyden Temperaturen vor, welche mit ihren Differenzen folgende ist:

		Differentiæ.	
c	902		
cis	851	51	
d	803	48	3
dis	758	45	3
e	716	42	3
f	676	40	2
fis	638	38	2
g	602	36	2
gis	568	34	2
a	536	32	2
b	506	30	2
h	478	28	2
c	451	27	1
		451	

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Hypographus.

(Künftig weiter.)
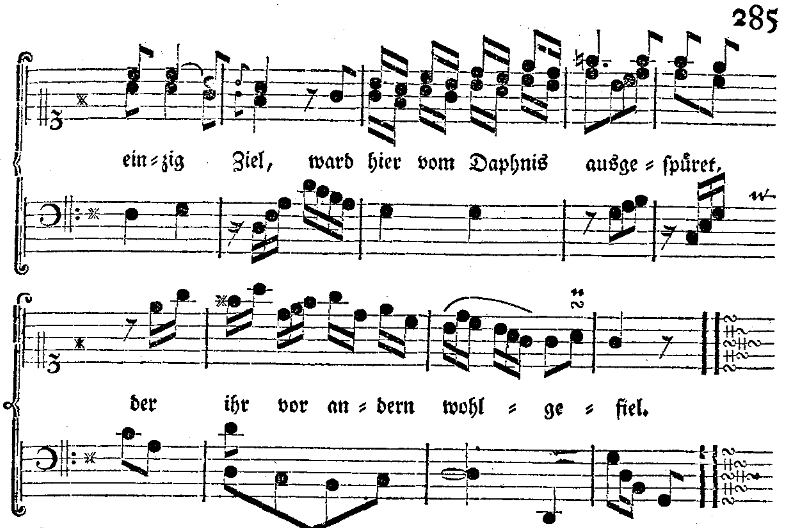


Scherzlied

vom Herrn von Hagedorn, componirt von der Frau Hofräthin H.

Angenehm.

An ei = nem Hü = gel vol = ler Linden saß A = ma = rill, und war be = müht, aus Blu = men ei = nen Kranz zu winden, und sang ein an = ge = nehmes Lied.

Sie, die so man = ches Herz ge = rühret, sie, vie = ler Seufzer



An einem Hügel voller Linden
Saß Amarill, und war bemüht,
Aus Blumen einen Kranz zu winden,
Und sang ein angenehmes Lied.
Sie, die so manches Herz gerühret,
Sie, vieler Seufzer einzigs Ziel,
Ward hier vom Daphnis ausgespüret,
Der ihr vor andern wohlgefiel.

Wie manches kam ihm itzt zu statten!
Die Lockung stiller Abendzeit,
Ein sichrer und verschwiegner Schatten,
Der May, ein Freund der Zärtlichkeit;
Ihr Mund und Auge reich an Freuden,
Ihr ihm schon oft verrathner Sinn;
Allein, der Schäfer war bescheiden,
Und ging nicht bis zur Schäferinn.

Sie hatte das Geräusch vernommen,
Und ihren Hirten bald entdeckt.
Sie lacht, und hieß ihn näher kommen,
Und sprach: Was hast du dich versteckt?
Hältst du aus Schalkheit dich verborgen?
Muß ich vor dir von hinnen fliehn?
Du schweigest? Ich will nichts besorgen;
Dich macht die Liebe nicht zu kühn.

Du lernst die Furcht von deinen Schafen:
Doch hast du hier zu ruhen Lust;
So darfst du unbekümmert schlafen
In meinem Arm, an dieser Brust.
Es wird dir Morpheus Träume senden,
Die Scherz und Jugend fröhlich macht.
Ich aber will den Kranz vollenden,
Denn der war dir schon zugedacht.

Er dankt, gehorcht, und legt sich nieder,
Ihn streichelt ihre sanfte Hand;
Er streckt sich aus, und danket wieder:
Der Hirtenstab fällt in den Sand.
Nachdem er sich an sie gelehnet,
Und, sonder Ungemach und Pein,
Dreymal geseufzt, dreymal gegähnet,
Schläft Daphnis endlich schnarchend ein.

Sie rafft sich auf, um wegzugehen,
Nur sagt sie dieses noch zuletzt:
Die Zucht, die ich an dir gesehen,
Wird billig von mir hochgeschätzt.
Man muß der Tugend Lob ertheilen:
Wer schläft so schön, so ehrfurchtvoll?
Ich muß zu meinen Heerden eilen;
Sittsamer Schäfer, schlafe wohl!

Anecdote vom Ursprung der Murky.

Es ist eben nicht so lange Zeit, als noch eine gewisse Art von Claviercomposition in Deutschland sehr stark Mode war, deren Hauptcharacter darinnen bestand, daß der Baß in beständig abwechselnden Octaven einhergieng. Man nennte ein solches Clavierstück eine **Murky**, und es werden wenig Tonkünstler seyn, welche nicht einmahl in ihrem Leben ein solches Stück gesehen haben sollten. Damit die Etymologisten und Kunstrichter sich über die Bedeutung dieses Worts nicht heute oder morgen den Kopf zerbrechen mögen: so will ich den Ursprung der Murky, welcher etwann ins Jahr 1720. oder 1721. fällt, mit wenigen erzählen. Zween Cavaliere, die sich gewisse Kunstwörter ersonnen hatten, womit sie unter sich im Scherze die verschiednen Reitze der Gottheit Cytherens zu benennen pflegten, bekamen Lust, in dieser ihnen gewöhnlichen Sprache, ihre Schönen zu besingen. Sie brachten ein Lied zur Welt, welches, wenn sie es in weniger schnackisch-räthselhaften Worten gedichtet hätten, sie etwann, nach dem Ausdruck des Herrn von Beßer, die **Ruhestäte der Liebe**, den **Thron der Wohllust**, oder auf eine ähnliche Art, betitelt haben würden; das aber in ihrer comisch-cytherischen Sprache **Murky** überschrieben wurde. Ein Musicus, Nahmens **Sydow**, welcher ein guter Freund von beyden war, und erst vor ungefähr sechs Jahren in Königl. Diensten zu Potsdam verstorben ist, ward von ihnen ersuchet, ihre Verse in Musik zu bringen. Da selbiger dafür hielte, daß er die Musik so poßirlich machen müßte, als poßirlich die Worte waren: so nahm er sich unter andern vor, den Baß beständig in Octaven abwechseln zu lassen. Diese Compositionsart, welche bis dahin ganz unbekannt gewesen war, erhielte den Beyfall der jungen Herren. Herr Sydow ward ermuntert, verschiedne kleine Clavierstücke in diesem Geschmacke zu verfertigen; und um den Geschmack zu characterisiren, so wurde allezeit hinzugefüget, daß er solche so verfertigen möchte, wie die bekannte **Murky**. Andere Personen, welche die dem Worte **Murky** gegebne Bedeutung vermuthlich nicht wußten, und selbiges bey einigen Clavierstücken von besagter Gattung ungefähr gehöret hatten, ermangelten nicht, solches als ein neues musikalisches Kunstwort sofort anzumerken, und, da alle Welt den Geschmack der besagten Stücke zu parodiren anfieng, bey Stücken von ähnlicher Art zu gebrauchen, und von einem auf den andern fortzupflanzen. Solchergestalt war die Sprache, durch eine gar seltsame Begebenheit, mit einem neuen Worte, und das Clavier mit einer neuen Art von Composition bereichert worden.

Hat nicht das französische Wort con-touche, womit man eine gewisse Art weiblicher Kleidung benennet, auch so von ohngefähr, seinen Ursprung genommen?



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXXVII. Brief.

an

Herrn Friedrich Wilhelm Sonnenkalb,

Organisten in Herzberg.

Berlin den 1. März 1760.



Mein Herr,

Die Lehre von der Temperatur muß nicht wenig Reitze für einen theoretischen Musiker haben. Wie viele böse Stunden kann er damit vertreiben, daß er solche bald auf diese, bald auf jene Art ausrechnen kann! Ohne sie würden wir manchen Streit in der Tonkunst weniger haben. Aber, wie traurig würde es auch in dem Reiche der Musen aussehen, wenn es sogar stille in selbiger zugehen sollte! Ich wette, daß Sie in einer Gesellschaft gähnen, wo einer dem andern sofort ohne alle weitere Umstände beystimmet, wo nichts mehr als Ja gesagt, und in einem Athem weg reverenzt wird. Ich kann es aus diesem Grunde gar nicht dem Herrn Sorge verdenken, daß er wider die beyden Temperaturen des Herrn Schröter Einwendungen vorgebracht hat. Aber dieses kann ihm unmöglich zu gute gehalten werden, daß er die Einwürfe nicht in der gesitteten Sprache vorbringt, die man auf dem Parnasse redet. Man bemerket nicht undeutlich, daß er in den sumpfigten Gegenden der apollinischen Residenz bekannter seyn muß, als oben. Nach dieser Bekanntschaft schmecken alle Ausdrücke, Allegorien, Einfälle, und was der Herr Sorge sonst, um seinen Lesern **ein kleines Freudchen zu machen** (*), lustigs und witziges vorzubringen pfleget. Es ist zu viel Küchenlatein, zu viel plattes und geschmackloses darunter. Ist es nicht ein Schicksal, daß ein jedes Jahrhundert gewisse gleich schnurrigte und

(*) Man sehe die Zuschrift zu der **zuverläßigen Anweisung, Claviere und Orgeln zu stimmen vom Herrn Sorge** ꝛc.

und unfreundliche Scribenten haben muß! Vor diesem war es **Beehr**. Anitzo ist es **Sorge**. Was würde die Welt für Spaß erlebt haben, wenn beyde zu gleicher Zeit gelebt, und sich etwann einander entzweyet hätten!

Sie haben, mein Herr, in Ihren **Gedanken über den daubischen Generalbaß** so viele Gründlichkeit, als Wahrheitsliebe bezeuget. Sie sind im Stande zu urtheilen. Entscheiden Sie, ob ich dem Herrn Sorge zu viel thue. Ich will Ihnen für itzo nichts anders zu meinem Beweise anführen, als was der Herr Sorge in der **Untersuchung der schröterischen Temperaturen von der Kraft gewisser Wurzeln** rühmet, und was er in seiner **Anweisung, Claviere und Orgeln zu stimmen** &c. von der **Bereitung einer gewissen Eßenz aus den Klauen des Minotaurus** &c. schreibt. Haben Sie über diesen poßirlichen Witz mehr gelacht, oder geseufzet? Ich glaube das letztere. Noch eins, welches ich hier erinnern will, ehe es mir entwischet. Sie wissen, daß die Temperatur des Herrn Schröter eine Originaltemperatur ist. Es hat selbiger sie keinem nachgeschrieben, oder entwendet. Sollte außer dem schon bekannten Bewegungsgrunde, den Herr Sorge gehabt, (XXXVI. Brief Seite 282.) diese Temperaturen anzugreifen, nicht auch eine gute Portion Mißgunst seine Kritik befördert haben? Denn Herr Sorge hat bekanntermaßen nichts mehr gethan, als daß er einem Neidhardt, Meckenhäuser und Breitfeldt nachgeschrieben hat. Verdient er nicht eine Kritik? Beurtheilen Sie die meinige. Ich habe die Ehre zu seyn &c.

Hypographus.

Erste Fortsetzung

der Anmerkungen über die sorgische Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen.

Nachdem Herr Sorge die schwebenden Quintenverhältnisse dieser Temperatur, mit dem reinen Verhältniß der Quinte verglichen: so hält er es für seine Schuldigkeit, zu zeigen, welche Intervalle Herr Schröter zu hoch oder zu tief gestellet hat. Dieses zu bewerkstelligen, sagt er, "müssen wir "die wahre gleichschwebende Temperatur, so wie sie in Zahlen darzustellen möglich, "und für die Ausmessung aus dem Monochord hinlänglich ist, gegen diese un- "gleiche Temperatur stellen. Dem Herrn Schröter zu gefallen, nehmen wir die "Zahl seines Grundtons 902. an, doch mit der Freyheit, um genauer zu rech- "nen, und die Ungleichheit seiner Temperatur in ihren Quantitäten darzustellen, "mit Zusetzung zwoer Nullen. Unser größter Termin ist also 902. 00. und der

"kleinste

"kleinste 451. 00. Zwischen diesen beyden Terminen müssen wir eilf geometri-"sche Mittelproportionale suchen, welches am leichtesten und sichersten durch das "Ausziehen der Quadrat- und Cubicwurzeln geschehen kann. **Diese beyde "Wurzeln sind ein sehr gutes Heilsmittel für die Seuche der fal-"schen Einbildung, Selbstgefälligkeit, wie auch Tadelsucht be-"rühmter Leute** (*)." Auf diesen Vorbericht folget die der schröterischen gegen über gestellte sorgische gleichschwebende Temperatur in folgenden Zahlen, mit hinzugefügter Nachricht, wie viel die Intervallen der schröterischen Temperatur zu viel oder zu wenig haben sollen.

	Schröter.	Sorge.	
C	902	902. 00	
Cis	851	851. 36	36 zu hoch
D	803	803. 58	58 zu hoch
Dis	758	758. 48	48 zu hoch
E	716	715. 91	9 zu tief
F	676	675. 74	26 zu tief
Fis	638	637. 81	19 zu tief
G	602	602. 01	1 zu hoch
Gis	568	568. 22	22 zu hoch
A	536	536. 33	33 zu hoch
B	506	506. 22	22 zu hoch
H	478	477. 81	9 zu tief.
C	451	451. 00	

(*) Im Vorbeygehen. Entweder ist es falsch, was Herr Sorge von diesen Wurzeln rühmet, und in diesem Fall ist den Arzneyen dieses neuen Herrn Doctors nicht zu trauen; oder derselbe hat die Kräfte dieser Wurzeln noch nicht auf sich selbst versuchet; und in diesem Falle wäre ihm zu rathen, erst an seiner eignen Person eine Probe damit zu machen, ehe er sich einfallen ließe, andern dienen zu wollen. Turpe est doctori, cum culpa redarguit ipsum. Wieviel sich übrigens der Herr Sorge auf seine Kunst, die Quadrat- und Cubicwurzel auszuziehen, zu gute thun müsse, (da dergleichen Künste doch von jedem Rechenmeister gefodert werden können;) ist aus der obigen Passage mit leichter Mühe zu ersehen. Man vergleiche damit, was er in der, wider den Herrn Fritze gerichteten **Anweisung, Claviere und Orgeln zu stimmen**, im 27. und 32. §. saget. In dem letztern §. heißt es: "Ich merke, daß es manchen sonst guten Practicum im Herzen verdrießt, daß er weder rechnen, "noch messen kann." Wir wissen, wohin diese Stelle zielet. Wie aber, wenn dieser Practicus die Phrasin umkehrte, und sagte: "Ich merke, daß es manchen "sonst guten Theoreticum im Herzen verdrießt, daß er nicht gut componiren "kann." Ich wünsche, daß die Sorgische Fuge über den Nahmen B. a. c. h. nicht heute oder morgen in die Hände des Herrn Numquamne reponam? fallen möge. Sie würde sehr übel wegkommen.

In soweit der Herr Sorge die Zahl 902. zum Grundtone derjenigen Temperatur beybehält, die zur Entscheidung der Güte der Schröterischen dienen soll, habe ich dawider gar nichts einzuwenden. Es war auch nichts billiger als dieses. Aber ist es nicht eben so unbillig, ich will nicht sagen lächerlich, eine auf 902. gebauete Temperatur mit einer von 90200. zu vergleichen, als es seyn würde, wenn man die von 90200 mit einer von 90200. 00. vergleichen wollte? Was versteht denn der Herr Sorge durch 36 **zu hoch**, 9 **zu tief**, u. s. w. Sind es $\frac{36}{902}$ oder $\frac{36}{90200}$ Theile? Ich will zum Spaß diese Probetemperatur nach einer von 90200. 00. untersuchen, wenn ich zuvor die Art der Rechnung, wie Herr Sorge sein vermeintes 36 **zu hoch**, **und** 9 **zu tief**, gefunden hat, zum Besten einiger Personen, gezeiget haben werde. Dieses geschicht vermittelst der ordentlichen Subtraction, nur daß die schröterischen Zahlen allezeit am Ende mit zwoen Nullen ausgefüllet werden müssen, und daß, wenn die dritte schröterische Zahl größer ist, als die dritte beym Herrn Sorge, alsdenn der ganze schröterische Numerus in die oberste Reihe gesetzet werden muß; da selbiger gegentheils allezeit die unterste Reihe einnimmt, wenn die dritte Zahl entweder gleich, oder kleiner, als die dritte Zahl der sorgischen Temperatur ist. z. E.

Sorge.	85136	Schröter.	71600
Schröter.	85100	Sorge.	71591
	36 zu hoch.		9 zu tief.

Ich habe versprochen, die sorgische Temperatur von 90200, nach einer von 90200. 00, zum Spaß zu untersuchen. Ich lasse den Proceß der Ausrechnung weg, und will bloß die Zahlen hersetzen.

	Sorge.	Hypographus.	
c	45100	45100. 00	
h	47781	47781. 78	78 zu hoch
b	50622	50623. 03	103 zu hoch
a	53633	53633. 23	23 zu hoch
gis	56822	56822. 43	43 zu hoch
g	60201	60201. 26	26 zu hoch
fis	63781	63781. 02	2 zu hoch
f	67574	67573. 63	37 zu tief
e	71591	71591. 76	76 zu hoch
dis	75848	75848. 84	84 zu hoch
d	80358	80359. 05	105 zu hoch
cis	85136	85137. 45	145 zu hoch.
c	90200	90200. 00	

Wer Lust hat, kann die Temperatur nachrechnen. Der Logarithmus von 45100. 00 ist 6. 6541765. und der von 90200. 00 ist 6. 9552065. Wie albern! wird Herr Sorge ausrufen. Gut, mein lieber Herr Sorge! Sie sind in gleichem Falle, wenn Sie eine Temperatur von dreyen Zahlen mit einer von fünfen vergleichen wollen. Die benöthigten Differenzen zur gegenwärtigen Temperatur fließen so gut aus den dreyen schröterischen, als aus Ihren fünf Zahlen, wie Sie nach diesem sehen werden. Noch einmahl, wie verstehen Sie Ihr 36 **zu hoch**, und Ihr 9 **zu tief** ꝛc.? Wir wollen an einem einzigen Tone die Probe machen, und dem schröterischen F von 676. so viel als selbiges nach Ihrer Meynung zu tief ist, nämlich $\frac{26}{902}$ abnehmen, um ihm die von Ihnen verlangte Höhe zu geben. Kömmt 650. für F. Lassen Sie uns dieses F 650. gegen das Verhältniß der reinen Quarte 4: 3 halten. Steht also:

	C	F	
	902	650	Differentia.
	3	4	106
	2706	2600	
4)	$676\frac{1}{2}$		

Kommen Sie ja nicht, und sagen mir, daß Sie das Abnehmen auf folgende Art verstehen:

67600
26
67574

Ich lache Sie in beyden Fällen aus, und sage Ihnen noch einmahl, daß Ihre Vergleichung zwischen 902. und 90200. so wenig taugt, als die Quarte 650. gegen den Grundton 902. Setzen Sie einmahl, daß 902. Thaler zwischen zwölf Personen vertheilet werden sollen. Würden Sie, um zu wissen, was auf jede Person kömmt, diese Summe in 90200 Rthl. verwandeln? Ich glaube, wenn Herr Schröter seine Temperatur hätte mit fünf Zahlen berechnet, so würden Sie sieben dazu genommen haben, und immer nach Proportion so weiter. Daß ich mich in dieser Muthmaßung nicht irre, schließe ich daraus, weil Sie die zweyte schröterische Temperatur von vier Zahlen, von welcher ich auch nach diesem mit Ihnen zu sprechen, die Ehre haben werde, nach einer von sechs Zahlen probiret haben. Hätte Herr Schröter zu dieser letzten sechse genommen, so hätten Sie unstreitig achte genommen, und so weiter.

Man kann sich von der Schlauigkeit im Vergleichen und von der Billigkeit unsers lobensteinischen Kunstrichters hieraus einen sattsamen Begriff ma-

 chen.

chen. Hätte derselbe **die Liebe zur Wahrheit** in Gedanken gehabt: so hätte er just die Zahl 902, nicht mehr oder weniger, zum Grunde legen, und auf beyden Seiten die sich ereignenden, obgleich bey der Auftragung wegbleibenden, Brüche mit zum Vorschein bringen müssen. Die Art, wie dieses geschehen kann, muß dem Herrn Sorge, als einem so berühmten Temperaturmeister, nicht unbekannt seyn. Ich will zum Vortheil derjenigen, die diese Sache nicht so gut, als derselbe wissen, den Proceß kürzlich erklären, und an zween Tönen damit die Probe machen. Man zerfälle das ditonische Comma 531441 : 524288 vermittelst der Logarithmik in zwölf geometrische Theile. Man nehme die aus dem Additionszirkel der Quinten und Quarten entstehenden Rationen zur Hand. **Die Quinten zu temperiren**, ziehe man der Ration 3 : 2 ein Zwölftheil Commatis; der Ration 9 : 8 zwey Zwölftheile; der Ration 27 : 16 drey Zwölftheile ab, und immer so weiter. Das Abziehen geschicht vermittelst der verkehrten Multiplication. **Die Quarten zu temperiren**, setze man der Ration 4 : 3 ein Zwölftheil Commatis zu; der Ration 16 : 9 zwey Zwölftheile; der Ration 32 : 27 drey Zwölftheile, und so weiter. Die Zusetzung geschicht vermittelst der ordentlichen Multiplication. Die durch die Subtraction und Addition verbesserten Quinten und Quarten werden, **nach der Regel de Tri**, mit der Zahl 902. copuliret. (Man kann in des Herrn **Marpurgs Anfangsgründen der theoretischen Musik**, XIII. Capitel, Seite 135. seqq. von dieser Rechnungsart ein mehrers nachlesen.) Wir fangen natürlicher Weise mit dem kleinsten Zwölftheil den Proceß an, und nehmen selbigen in Absicht auf die Quinte c : g vor. Dieses Zwölftheil ist: 531441 : 530841. Steht also:

$$\begin{array}{rcr} & 531441 : & 530841 \\ & 2 & 3 \\ \hline & 1062882 : & 1592523 \\ \hline 9) & 118098 : & 176947 \end{array}$$

Nun heißt es:

176947 giebt 118098 : was 902?

Antwort: $602 \frac{2302}{176947}$. Temperirtes G.

Gelt! Herr Schröter hat recht gerechnet! Den Bruch, woran annoch $\frac{174645}{176947}$ fehlen, ehe ein Ganzes, nämlich $\frac{1}{902}$ daraus wird, brauchte er sowenig beyzubehalten, als ihn Herr Sorge beybehalten haben würde. Was hat dieser also annoch dawider zu erinnern? Wir wollen auch eine Quarte probiren, nämlich C. F. Wir setzen selbiger das kleinste Zwölftheil 531441 : 530841 zu, und

copu-

copuliren hernach die gefundne verbesserte Ration der Quarte mit 902. Steht also:

(*) 531441 : 530841
4 3
2125764 : 1592523
9) 236196 : 176947 : 902?

Antwort: $675\frac{173824}{236196}$. Temperirtes F.

Was giebt Herr Schröter allhier für eine Zahl an? die von 676, und also 1 mehr als Herr Sorge, der nur ebenfals 675. hat. Hat er also nicht hieselbst geirret? Im geringsten nicht; denn die sorgischen Zahlen 675. müssen selbst um eine Einheit vermehret, und also zu 676. gemacht werden, wenn die Temperatur aufgetragen werden soll, wie bald gezeiget werden wird. Man muß sich hier nicht durch das äußerliche Ansehen einer Zahl verführen lassen. Es mag es übrigens mit dieser Probe, auf was für eine Art der Herr Sorge, so billiger als natürlicher Weise, die schröterische Temperatur hätte untersuchen sollen, genug seyn. Wer selbige durch alle zwölf Quinten, oder alle zwölf Quarten fortzusetzen, sich die Mühe geben will, wird überall die gehörige Uebereinstimmung mit den schröterischen Zahlen finden.

(*) Ich bemerke bey dieser Gelegenheit einen Druckfehler in den vorhin angeführten marpurgischen Anfangsgründen. Selbiger findet sich Seite 139, da wo der Ration der ersten Quarte C: F 4:3 das Zwölftheil 531441 : 530841 zugesetzet wird, und wo zwischen den beyden Terminis dieser Rationen das Zeichen der verkehrten Multiplication X stehet. Dieses muß allhier weggestrichen werden.

Kinderfragen
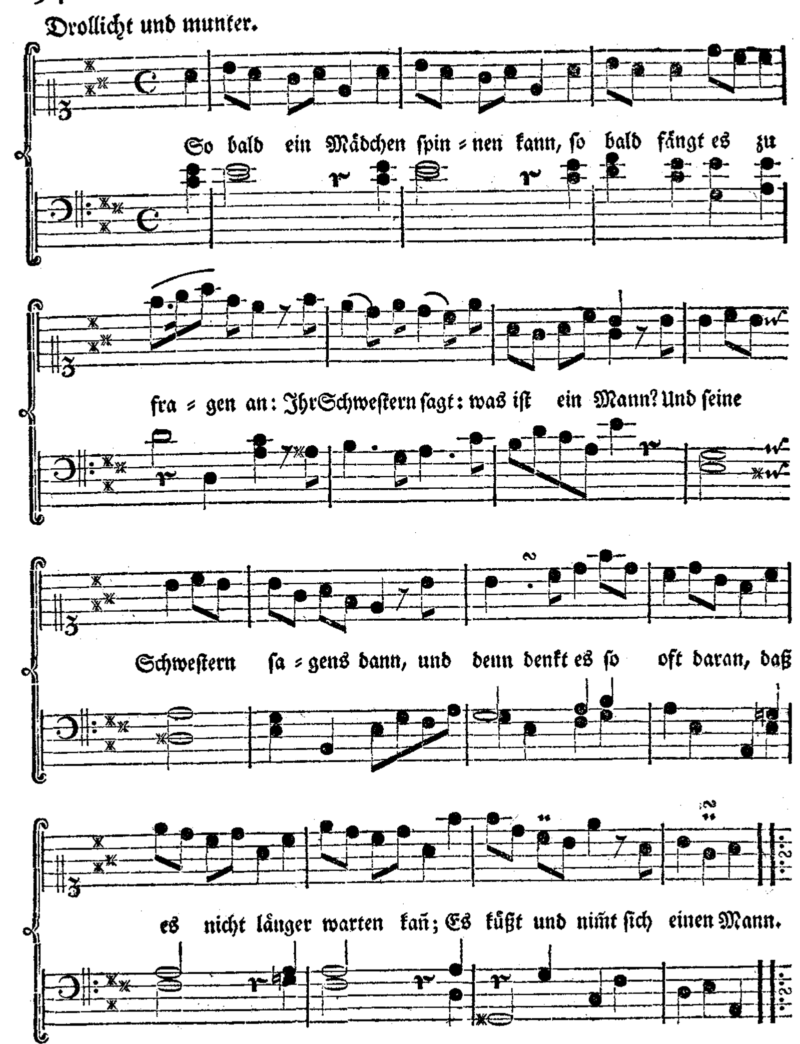
vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn F. W.

Sobald ein Mädchen spinnen kann,
So bald fängt es zu fragen an:
Ihr Schwestern, sagt: was ist ein Mann?
Und seine Schwestern sagens dann;
Und denn denkt es so oft daran,
Daß es nicht länger warten kann;
Es küßt, und nimmt sich einen Mann.

Wenn den Donat der Knabe liest,
Fragt er: ihr Brüder, wenn ihr wißt,
So sagt mir: was ein Mädchen ist?
Dann sagt der Bruder voller List:
Es ist nicht, was du Knabe bist;
Dann eilt der Knab, und liebt und küßt,
Zu wissen, was ein Mädchen ist.

Drol-

Drollicht und munter.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXXVIII. Brief.

an den

Herrn Johann Gottlieb Janitsch,

Königl. Kammermusikus.

Berlin den 8. März 1760.

Mein Herr,

Es giebt Leute, die, mit einer hitzigen Einbildungskraft begabet, sich manchesmahl das Vergnügen machen, allerhand Nixenhistörchen und Feyenmährchen auszudenken, um damit eine Gesellschaft zu unterhalten. Die Absicht dieser erdichteten Erzählungen kann gedoppelt seyn, nämlich entweder, um bloß die Zuhörer zu belustigen, oder um ihre Leichtgläubigkeit zu prüfen. In dem letztern Falle müssen sie ohne Zweifel denjenigen aus der Gesellschaft heftig belachen, der ihre Erscheinungen für wahr annimmt. Aber wie oft geschicht es nicht, daß diese Leute, die die Leichtgläubigkeit andrer Personen hintergehen wollten, von dem vielen Wiederhohlen ihrer Fabeln dahin gebracht werden, daß sie selbst solche für wahr zu halten anfangen. Wer verdienet alsdenn mehr belachet zu werden, der Zuhörer oder der Erzähler? = = Herr Sorge ist der Erzähler, und seine Schrift wider den Herrn Schröter ist das Nixenmährchen. Glauben Sie nicht, mein Herr, daß er uns brav ausgelacht haben würde, wenn wir alles, was er uns darinnen aufzuheften suchet, für so viele Wahrheiten angenommen hätten? Wir wollen ihm den Willen nicht thun, ihm alles zu glauben. Wir wollen sein Mährchen untersuchen. Ich habe schon den Anfang damit gemacht. Ich fahre darinnen fort, und nehme mir die Freiheit, Ihnen mein heutiges Pensum zu widmen. Unmöglich kann der Herr Sorge etwas dawider einzuwenden haben, daß ich mir Männer von Einsicht und Geschicklichkeit zu Schiedsrichtern zwischen Ihm und mir erwehle. Er würde die Blöße seiner Sache nur desto mehr dadurch an den Tag legen. Ich habe die Ehre zu seyn 2c.

Hypographus.

Zweyte Fortsetzung
der Anmerkungen über die sorgische Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen.

Ich höre, daß mir Herr Sorge allhier die Einwendung macht, daß es, wegen der wegfallenden Brüche(*), unmöglich ist, in kleinen Zahlen eine genaue Temperatur zu berech=

(*) Die Brüche fallen nicht allezeit weg, wie in dem folgenden XXXIX. Briefe über acht Tage, in einer Anmerkung beygebracht werden soll.

berechnen (*). Gut! So hätte derselbe aber wider nichts, als die Unzulänglichkeit der kleinen Grundzahl von 902 protestiren, alle ungeschickte Vergleichung vermeiden; und dem Herrn Schröter den Vorschlag thun sollen, an einer, von dem Herrn Sorge selbst beliebten, größern Zahl seine Methode zu versuchen. Ich habe Lust, einen solchen Versuch zu machen. Doch, ehe es Zeit dazu ist, müssen wir, nachdem wir gezeiget, wie Herr Sorge die schröterische Temperatur, mit **Beybehaltung der kleinen Grundzahl** 902, hätte probiren sollen, annoch **auf zweyerley Art** zeigen, was für eine Vergleichung Herr Sorge hätte anstellen müssen, **wenn er ja die Grundzahl mit zwoen Nullen vermehren** wollen. Die erste **Art** dieser vorhabenden Vergleichung bestehet darinnen, daß man die **Differenzen** der beyden Temperaturen, der von 902, und der von 902. 00, als nach welchen die Töne insgemein, zur Bequemlichkeit der Ausmessung, aufs Monochord getragen werden, gegen einander hält. War dem Herrn Sorge diese Art von Vergleichung unbekannt? oder war ein bischen Arglist daran Schuld, daß er sie nicht machte? Man sollte es bald glauben, weil er die schröterischen Differenzen nicht angeführet hat. Wir wollen aufrichtiger zu Werke gehen, und aufs deutlichste darthun, daß nicht einmahl zwischen seiner so sehr prahlenden Temperatur von 90200, und der kleinen schröterischen von 902 ein Unterscheid ist, oder daß wenigstens selbiger nicht so erheblich ist, als man uns oben mit den betrüglichen 36 **zu hoch**, und 26 **zu tief** überreden wollen. Hier ist die sorgische Temperatur mit ihren Differenzen:

		Differentiæ.
c	902. 00	
cis	851. 36	50. 64
d	803. 58	47. 78
dis	758. 48	45. 10
e	715. 91	42. 57
f	675. 74	40. 17
fis	637. 81	37. 93
g	602. 01	35. 80
gis	568. 22	33. 79
a	536. 33	31. 89
b	506. 22	30. 11
h	477. 81	28. 41
c	451. 00	26. 81
		451. 00 Summa differentiarum.

Ehe wir diese Differenzen neben die schröterischen stellen, um sie gegen einander zu vergleichen, ist zu merken: 1) daß nur die beyden vördersten Zahlen, bey Auftragung der Temperatur, in Betracht kommen. 2) Daß aber, wenn hinter dem Punkte eine 5 oder noch größre Zahl erscheinet, die vor dem Punkte vorhergehende Zahl um eine Einheit vermehret werden muß. Zum Exempel in der Differenz 50. 64, woraus der Ton cis gebildet werden soll, muß die 50 in 51 verwandelt werden, und so in allen ähnlichen Fällen.

(*) In dem vorigen XXXVII. Briefe, Seite 293. Linie 11. ist nach den Worten: **und also zu 676 gemacht werden**, folgendes ausgelassen werden: so wie die obigen 675, **weil der Bruch** $\frac{173824}{236196}$ an die $\frac{3}{4}$ eines **Ganzen**, und also beynahe ein **Ganzes**, nämlich $\frac{1}{902}$ **beträgt**, wenn die Temperatur 2c.

len. Diesem zu Folge muß aus 50, 47, 42, 37, 35, 33, 31, und 26 gemacht werden 51, 48, 43, 38, 36, 34, 32, und 27. Nun vergleiche man die Differenzen der beyden Temperaturen (*):

	Schröter.	Sorge.	(mutatis mutandis.)
cis	51	51	
d	48	48	
dis	45	45	
e	42	43. NB.	
f	40	40	
fis	38	38	
g	36	36	
gis	34	34	
a	32	32	
b	30	30	
h	28	28	
c	27	27	
	451	452. NB.	

Worinnen besteht anitzo der Unterscheid der schröterischen und sorgischen Temperatur? In dem Tone e; und wie viel beträgt dieser Unterscheid? Er beträgt $\frac{1}{902}$. Nicht mehr? In der That weder mehr noch weniger. Und darüber hat der Herr Sorge so viel Lärmen gemacht? Just darüber. Der alte lateinische Vers:

— didicisse fideliter artes
Emollit mores, nec sinit esse feros.

muß dem Herrn Sorge in seinen Schuljahren entwischet seyn. Verlohnte es sich wohl der Mühe, wegen dieses e so gräulich zu schimpfen? Hätte der Herr Sorge zu der Zeit gelebet, da sich die lateinischen Kunstrichter in sehr barbarischen Kritiken unter einander zu streiten pflegten, ob man Virgilius oder Vergilius schreiben müsse: wie sehr würde sich derselbe durch seinen Ton vor vielen hunderten unterschieden haben? Was übrigens noch manchen befremden kann, ist dieses, daß die sorgischen Differenzen die Zahl 452 ausmachen; und sie sollten nicht mehr als 451 enthalten. Wo steckt allhier der Fehler? Ich will es dem Herrn Erfinder dieser Temperatur selbst überlassen, den Fehler aufzusuchen. Vielleicht liegt er gar an dem streitigen e, und dieses wäre zum Lachen. Itzo aber frage ich alle Welt, ob, woferne die sorgische Temperatur von 90200 gleichschwebend ist, die schröterische Temperatur von 902 nicht dafür paßiren könne; ja ob, des streitigen e ungeachtet, sie nicht würklich so gut gleichschwebend sey, als die sorgische? Da

(*) Die schröterische Temperatur mit ihren Differenzen ist bereits im XXXVI. Briefe dargeleget worden. Die Ursache warum die Zahl vor dem Punkte um 1 vermehret werden muß, wenn die folgende hinter dem Punkte eine 5 oder drüber ist, ist diese, um die, durch die Wegwerfung der beyden hintern Zahlen entstehende Lücke im Calculo zu ergänzen. Da die summirten Differenzen der Hälfte der Grundzahl, von welcher sie abgenommen worden, gleich seyn müssen; hiernach aber der Maaßstab eingerichtet werden muß: so ist die Nothwendigkeit dieser Ergänzung leicht einzusehen. Herr **Neidhardt** hat nicht wohl gethan, diese Ursache in Petto zu behalten. Wie getreulich würde Herr Sorge, im gegenseitigen Falle, sie angezeiget haben!

ich dem Herrn Sorge Empfindung zutraue: so bin ich versichert, daß eine vernünftige Betrachtung über diese Sache seine Wangen mit einer lobenswürdigen Schamröthe überziehen wird. Ich will nichts mehr sagen.

Ich komme zu der oben versprochnen **zweyten Art der Vergleichung** der schröterischen und sorgischen Temperatur. Die vorhergehende erste geschahe mit den Differenzen der Hauptzahlen. Wir machen diese letztere mit den Hauptzahlen selbst, welche wir in Absicht auf ihren Verhalt gegen die reine Ration der Quinte und großen Terz untersuchen wollen. Herr Sorge hat sich, Seite 7. und 12. seiner **Untersuchung**, dieser Vergleichung zwar schon ebenfalls bedienet; aber auf eine trügliche Art, indem er, bey seiner Temperatur, dieselbe mit fünf Zahlen macht, da er gleichwohl nicht mehr als ihrer drey zu brauchen, das Recht hatte. Alles was er thun durfte, war dieses, daß er die dritte seiner Zahlen da, wo es eine hinter dem Punkte folgende 5 erforderte, um eine Unität vermehren konnte, und mußte, so wie wir es itzo thun werden. Hier ist die, auf diese Art, in den Umfang von drey Zahlen eingeschränkte sorgische Temperatur, mit den alsdenn kommenden Differenzen, der schröterischen gegen über gestellet.

Schröter.			**Sorge.**		
c	902	Differentiæ.	c	902	Differentiæ.
cis	851	51	cis	851	51
d	803	48	d	804 NB.	47 NB.
dis	758	45	dis	758	46 NB.
e	716	42	e	716	42
f	676	40	f	676	40
fis	638	38	fis	638	38
g	602	36	g	602	36
gis	568	34	gis	568	34
a	536	32	a	536	32
b	506	30	b	506	30
h	478	28	h	478	28
c	451	27	c	451	27
		451			451 Summa differentiarum.

Man wird sich erinnern, daß oben das e in den beyden Temperaturen der Streitapfel war. Hier ist das e in selbigen einerley, hingegen das d verschieden, indem es um $\frac{1}{902}$ in der sorgischen tiefer ist, als in der schröterischen. Wir wollen um diesen Unterscheid nicht so viel Lärmen machen, als Herr Sorge wegen des e gemacht hat. Aber so viel ist gewiß, daß das schröterische e bey weitem nicht so viel der gleichschwebenden Temperatur entgegen stehet, als das sorgische d. Es mag es derselbe selbst aus folgender Vorstellung beurtheilen. Wir nehmen zuerst die Quinten und **verdoppeln** die Zahlen vom h bis zum fis, um nicht halb nach Quinten, und halb nach Quarten rechnen zu dürfen. Damit man die Schwebung der Quinten desto deutlicher untersuchen könne: so habe ich die auf den reinen Verhalt 3:2 gebaute Zahlen jederzeit hinzugefüget. Wo der Herr Sorge mit dem Herrn Schröter übereinstimmet, ist es nicht nöthig gewesen, die Zahlen noch einmahl zu wiederhohlen. Diese Fälle sind allezeit mit dem Worte **einerley** also angezeiget worden.

Schröter.

Schröter.				Sorge.
α) Fis	cis			
1276	851			
2	3			Einerley.
2552 :	2553	1		
3) 850⅔	Zahlen	für die ganz reine Quinte.		
β) G	d			G d
1204	803			1204 804
2	3			2 3
2408 :	2409	1		2408 : 2412 | 4 NB.
3) 802⅔				3) 802⅔
γ) Gis	dis			
1136	758			
2	3			NB. Einerley.
2272 :	2274	2		
3) 757⅓				
δ) A	e			
1072	716			
2	3			NB. Einerley.
2144 :	2148	4		
3) 714⅔				
ε) B	f			
1012	676			
2	3			NB. Einerley.
2024 :	2028	4		
3) 674⅔				
ζ) H	fis			
956	638			
2	3			NB. Einerley.
1912 :	1914	2		
3) 637⅓				

NB. Siehe da! erkennen wir hieraus mehrere Gleichheit der Schwebungen? Man hoffet, daß von allen denjenigen, die nur einige Erkänntniß von dieser Art der Rechenkunst haben, kein einziger Ja! sagen wird. Untersuchung, Seite 14. §. 21.

Schröter. | **Sorge.**

η) c g

902 602

2 3

1804 : 1806 | 2

3) $601\frac{1}{3}$

Einerley.

θ) cis gis

851 568

2 3

1702 : 1704 | 2

3) $567\frac{1}{3}$

Einerley.

ι) d a

803 536

2 3

1606 : 1608 | 2

3) $535\frac{1}{3}$

d a

804 536

2 3

1608 : 1608 | 0

3) 536

Ey du schöne sorgische gleichschwebende Temperatur! Welch ein Glück ist nicht der musikalischen Welt widerfahren, daß dich Herr Sorge im Jahre 1754., zwar nicht als ein Kreutzschüler zu Dreßden, sondern als ein würdiger Schul- und Rechenmeister zu Lobenstein entdecket hat! Man verzeihe mir, daß ich den Ausruf des Herrn Sorge (§. 29. Seite 21. der Untersuchung rc.) in meiner Entzückung über diese schöne reine Quinte $804:536 = 3:2$ in einer NB. rationalgleichen Temperatur, allhier parodire.

Schröter.

κ) es b

758 506

2 3

1516 : 1518 | 2

3) $505\frac{1}{3}$

Einerley.

Schrö-

Schröter.	Sorge.
λ) e h 716 478 2 3 1432 : 1434 | 2 3) 477$\frac{1}{3}$	Einerley.
μ) f c 676 451 2 3 1352 : 1353 | 1 3) 450$\frac{2}{3}$	Einerley.

Was sagen Sie zu diesem Spaße, mein lieber Herr Sorge? Haben Sie annoch etwas wider die schröterische Temperatur einzuwenden? Seyn Sie aufrichtig, und gestehen, daß sie weit eher, als die Ihrige, für gleichschwebend paßiren kann. Gestehen Sie, daß Sie Seite 7. und 12. Ihrer Schrift eine falsche, sehr falsche Untersuchung angestellet haben; daß dieses, zwar nicht aus gänzlicher Unwissenheit, aber aus einer kleinen Tücke geschehen; und daß der von Ihnen mit zwoen Nullen vermehrte schröterische Numerus von 902, womit Sie die schröterische Temperatur mit einmal um allen Credit bringen wollten, Ihnen selbst vielmehr schädlich, als nützlich ist. Streichen Sie doch aus den annoch bey Ihnen in Verwahrung liegenden Exemplaren Ihrer **Untersuchung** das Beywort **gründlich** aus; und schreiben Sie dafür das eigentliche Wort **unrichtige** an die Stelle. Allein, wir sind noch nicht fertig. Sie haben Seite 9. Ihrer Untersuchung §. 13. eine Probe mit drey schröterischen **großen Terzen** gemacht, und schließen selbige (§. 14.) mit den Worten: "**Wer siehet nicht die Ungleichheit dieser "Terzen? Mit den übrigen Classen, wie auch mit den kleinen Terzen** ꝛc. **ist es "nicht besser beschaffen. Eine mehrere Untersuchung (§. 15.) würde nur die edle "Zeit verderben. Wer Lust und Geschicke dazu hat, kann sie leicht anstellen. "Die Ungleichheit wird sich überall offenbaren.**"

Wir glauben nicht, die Zeit zu verderben, wenn wir untersuchen, ob der Herr Sorge wahr redet, oder nicht. Redet er wahr, so hat er den Terzen seiner Temperatur zugleich das Urtheil gesprochen, so wie oben den Quinten. Hier sind die seinigen und schröterischen Terzen neben einander.

Erste Classe großer Terzen.

Schröter.	Sorge.
(I) c e 902 716 4 5 3608 : 3580 | 28 5) 721$\frac{3}{5}$	Einerley.

Schrö-

Schröter.				Sorge.
(II) e	gis			
716	568			Einerley.
4	5			
2864 :	2840	24		
5) $572\frac{4}{5}$				
(III) as	c			
568	451			Einerley.
4	5			
2272 :	2255	17		
5) $454\frac{2}{5}$				

Wie man aus dem Vernünfteln des Herrn Sorge über diese Terzen sieht: so hat er dieses dawider einzuwenden, daß sie **ungleich** sind. Er verlanget sie also **gleich**. Wie aber versteht er diese **Gleichheit**? Soll die eine just so viele 902 Theile enthalten, als die andere? Diese **arithmetische Gleichheit** kann er nicht meinen. Es würde daraus die größte **geometrische Ungleichheit** entstehen, und diese wäre in einer Temperatur, wo die Mittelproportionale zwischen den beyden Enden **geometrisch gleich** seyn müssen, absurd. Also wird Herr Sorge die gedachten Terzen darum anfechten, weil er sie nicht für **geometrisch gleich** hält; und die Ursache, **warum** er sie nicht für **gleich** in diesem Verstande hält, ist, weil die Differenz bey c:e aus 28, die bey e:gis aus 24, und die bey as:c aus 17 besteht; die Differenz aber zwischen 28 und 24 die Zahl 4, und zwischen 24 und 17 die Zahl 7 ist. Was der Herr Sorge für scharfe Augen hat, daß er so fort aus den Zahlen 4 und 7 die geometrische Ungleichheit dieser Terzen beurtheilen kann! Wir wollen dieser Vernünfteley eine andere entgegen stellen. Erstlich wollen wir untersuchen, um wie viel neunhundert und zwey Theile die eine temperirte Terz von der andern differiret. Aus dieser arithmetischen Ungleichheit können wir die geometrische Gleichheit der Terzen beurtheilen. Hernach wollen wir das Verhältniß dieser temperirten Terzen gegen das Verhältniß der reinen Terz halten.

Den **ersten Punct** belangend, so ziehe man die Zahlen, welche die drey Terzen enthalten, von einander ab; nämlich:

902	c	716	e	568	as
716	e	568	gis	451	c
186		148		117	

Man verdopple die Differenz 117; kommt 234. Man setze diese Differenzen 234, 186, 148, und 117 in eine Reihe, und subtrahire selbige ebenfalls von einander, um ihre geometrischen Abfälle zu sehen. Steht also:

234	186	148	117
186	148	117	
48	38	31	
(10)	(7)		

(Wegen Vielheit der Materie bleibt auf heute die Ode weg.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XXXIX. Brief.

an den

Herrn Christoph Schafrath,

Kammermusikus bey der Prinzeßinn Amalia Königl. Hoheit.

Berlin den 15. März 1760.



Mein Herr,

Man muß dem Herrn Sorge das Recht wiederfahren lassen, daß er zuweilen auch ganz vernünftig denkt. Ich will Ihnen sogleich den Beweiß hersetzen. Ich nehme selbigen aus dem **Vorberichte** zu seiner Schrift wider den Herrn **Fritz**. Er fänget selbigen mit folgenden Worten an: "So löblich eine **gegründete Kritik** im Reiche der Wissenschaften (ist): so **abgeschmackt** "und **verachtungswürdig** ist ein **ungegründter Tadel**. Man sagt dahero mit Recht: "Es ist leichter tadeln, als besser machen. Die Eigenliebe führet in der einen Hand ei- "nen Schwamm, um sich zu säubern; in der andern aber Kohlen, um andere damit zu "schwärzen. Es ist aber auch leicht geschehen, daß sie sich mit solchen selber besudelt, und "vor der gescheuten Welt **lächerlich** macht." Finden sie nicht, mein Herr, daß Herr Sorge allhier vortreflich gedacht hat? Vortreflich. Aber in der Application sind Sie vermuthlich so wenig mit Ihm einig, als ich. Lassen Sie uns den rechten Rahmen unter das sorgische Portrait setzen. Prüfen Sie mit mir die &c. **Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen**: so werden Sie das Original entdecken. Auch keinen Zug hat der Herr Sorge an sich verfehlet. Er muß vor dem Spiegel gezeichnet haben, und solche Zeichnungen können nicht anders, als sehr genau und übereinstimmend seyn. Die Erfahrung beweiset es in der That. Denn ist etwas **lächerlicher** in der Welt, als daß Herr Sorge darum, weil die schröterische Differenzzahl für e, aus der auf 902 gebauten Temperatur, 42 ist, solche für ungleichschwebend ansiehet; und die seinige verballhornisirte darum, weil sie 43 für dieses e aufweiset, für die alleinige gleichschwebende Temperatur hält? Vermuthlich hat er die Zahlen 43 und 42, nicht in ihrer Relation auf 902, sondern solche als ein besonders Comma für sich, betrachtet. Aber, wie sehr hat er hier geirret, und wie sehr gereicht dieser Irthum einem Manne, wie dem Herrn Sorge, zu einem Vorwurf! Um zu erfahren, daß die Differenz 43 und 42 nicht mehr als $\frac{1}{902}$ beträgt, brauchen wir beyde Zahlen nur mit 902 zu multipliciren. Kommt 38786:37884. Den kleinern Terminum von dem größern abgezogen: bleibt $\frac{1}{902}$, als der Unterscheid zwischen dem schröterischen und sorgischen e. Des Herrn Sorge Schuldigkeit wird seyn, zu beweisen, daß die Differenz $\frac{43}{902}$ das Schiboleth der gleich-

schwebenden Temperatur bey der Grundzahl 902 ist. In Erwartung dieses Beweises, fahre ich auf heute in meinen Anmerkungen über die sorgische Untersuchung getrost fort; und nehme mir die Freyheit, Sie, mein Herr, zu dem Divan wider den Herrn Sorge hiemit aufs feyerlichste einzuladen. Können Sie Sich nicht ein Viertelstündchen von Ihren übrigen, Ihnen allezeit rühmlichen, Beschäftigungen abmüßigen?

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Hypographus.

Dritte Fortsetzung

der Anmerkungen über die sorgische Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen.

Itzo verdopple Herr Sorge die Schärfe seiner Augen, und urtheile, ob die zu jeder Terz gehörige Anzahl von 902 Theilen in gehöriger geometrischen Gleichheit abnehme. Ist er fähig, eine beßre Ordnung heraus zu bringen: so soll er den göldnen Apfel haben. Er strenge die Kräfte seines Verstandes an! Was hat er also durch sein 28, 24, und 17 bewiesen? Nichts. ("Es hat sich also, den §. 51. Seite 37. der Un-"tersuchung gehörig zu appliciren,) unser sehr klug dünkender harmonikalischer Rechen-"meister, der Herr Sorge, vor der ganzen musikalischen Welt, und allen Mathematik-"gelehrten häßlich bloß gestellt, und verrathen, daß er gar wenig annoch von der musi-"kalischen Meß- und Rechenkunst verstehe. Er gehe daher nur geduldig in die Rechen-"und Meßschule, und verunglimpfe anderer Leute Arbeit, und unter diesen auch die Be-"rechnung der schröterischen gleichschwebenden Temperatur nicht mehr.")

Wir kommen zu dem andern Punct. Hier kommen die Differenzzahlen 28, 24 und 17 in Betracht. Was heißt aber dieses, daß die temperirte Terz 902: 716 um $\frac{28}{3608}$ von dem reinen Verhalte 5:4 unterschieden ist (*)? Auf was für eine Art würde wohl

(*) Ich hätte bey Gelegenheit des Bruchs $\frac{173824}{236196}$ (Seite 293. XXXVII. Brief) eine Anmerkung für diejenigen machen sollen, welche sich in die Größe der nach den Absolutzahlen eines Tons kommenden Brüche nicht zu finden wissen. Ich thue es auf heute. Da wir aber bey gegenwärtiger Art von harmonikalischen Rechnungen nur zu wissen brauchen, ob der Bruch die Hälfte eines Ganzen, oder ob er nicht so viel beträgt; **indem die Bruchzahlen niemahls in Betracht kommen, wenn solche nicht die Hälfte erreichen; sobald aber solches geschicht, oder wenn sie gar noch mehr als die Hälfte eines Ganzen ausmachen, alsdenn die vorhergehende Absolutzahl um 1 vermehret werden muß:** so wollen wir auch nur hiernach unsere Anmerkung einrichten. Ich sage also, daß man um die Größe eines vorkommenden Bruchs hiernach zu bestimmen, nur in den Nenner desselben mit 2 zu dividiren, und die kommende Zahl mit dem Zähler des Bruchs, vermittelst der ordentlichen Subtraction, zu vergleichen braucht. Z. E. der Bruch sey $\frac{49}{100}$. In die Zahl 100 mit 2 dividirt, kommt 50, und wenn man 50 mit 49 vergleicht: so siehet man, daß 49 um eins kleiner ist als 50. Folglich enthält der Bruch $\frac{49}{100}$ eines weniger, als die Hälfte eines Ganzen, allhier 100. Wir appliciren dieses auf die Zahlen 602 $\frac{2302}{176947}$, für das temperirte G, Seite 297. Brief XXXVII. In die Zahl 176947 mit 2 dividirt, kömmt 88473½. Diese Zahl mit dem Zähler 2302 ver-

wohl der Herr Sorge, dieser große Temperaturmeister, einem, der diese Differenz gerne auf die Grundzahl 902, und zwar mit Recht appliciret wissen wollte, dieses begreiflich machen? Ich will mich an seine Stelle setzen, und sage, daß man mit dem größern Termino der Ration der großen Terz, nämlich mit 5 in die 28 dividiren muß, wo alsdenn die Zahl $5\frac{3}{5}$ erscheinet, aus welcher man ersicht, daß die temperirte Terz 902:716 um so viel neun hundert und zwey Theile von dem reinen Verhalte der großen Terz 5:4, als welcher $721\frac{3}{5}$ neun hundert und zwey Theile verlanget, unterschieden ist. Man dividire mit eben der 5 in: 24, kömmt $4\frac{4}{5}$; und in 17; kömmt $3\frac{2}{5}$. Man lasse die, auf dem für diese Temperatur gehörigen Maaßstabe, unsichtbaren Brüche weg: so differiret die erste Terz c:e um $\frac{5}{902}$; die andere e:gis um $\frac{4}{902}$; und die dritte as:c um $\frac{3}{902}$. Haben die Schwebungen der Terzen allhier ihre gehörige geometrische Gleichheit? Was meint der Herr Sorge? Es ist übrigens wunderlich, daß, da derselbe die schröterischen

verglichen, findet sich eine Differenz von $86171\frac{1}{2}$, um welche der Bruch $\frac{2302}{176947}$ kleiner ist, als ein Halbes. Aus dieser Ursache brauchen die Absolutzahlen 602, wie schon Seite 292. gesagt worden, nicht um $\frac{1}{902}$ vermehret zu werden; da hingegen solches bey den Zahlen für F $675\frac{173894}{236196}$. Seite 293. XXXVII. Brief, nöthig ist; indem, wenn 236196 mit 2 dividirt, und die kommende Zahl 118098 mit 173894 verglichen wird, man findet, daß 173894 um 65796 größer ist, als 118098; und deßwegen muß die Absolutzahl 675 um $\frac{1}{902}$ vermehret, und solche zu 676 gemachet werden. Man siehet hieraus, daß sich die Brüche unmittelbar auf die angenommne Grundzahl der Temperatur, und also auf den dritten Satz der Regel de Tri; nicht aber, wie in merkatorischen Rechnungen, auf den mittelsten referiren, welches einem gewissen guten Freunde allhier zur Nachricht gesagt wird. Selbiger erklärte in dem Exempel: 6 giebt 5; was 902? C. **Antwort.** $751\frac{4}{6} = \frac{2}{3}$, Es: die für es kommende Zahlen $751\frac{2}{3}$ dergestalt, daß er $\frac{751}{902}$ Theile, und $\frac{2}{3}$ aus dem Fünftheile von $\frac{1}{902}$ dafür verlangte. Ein Fünftheil aus $\frac{1}{902}$ ist $\frac{1}{4510}$; und ein Drittheil aus 4510 ist 13530. Also brachte er für es heraus $\frac{751}{902}$ Theile, und $\frac{2}{13530} \smile \frac{1}{6765}$ Theile; und um soviel, sagte er, ist $\frac{1}{6765}$ kleiner als $\frac{1}{902}$. Folglich braucht dieser Bruch, nach seiner Meinung, gar nicht in Betracht zu kommen. Wie spitzfindig! aber auch wie falsch! Denn es heißt, daß zu es gehören $\frac{751}{902}$ Theile, und $\frac{2}{3}$ aus 902. Da ein Drittheil aus 902 ist 2706: so werden für das es verlanget, außer 751, annoch $\frac{2}{2706} \smile \frac{1}{1353}$ Theile. In diese Zahl 1353 mit 902 dividirt, kömmt $1\frac{451}{902} = 1\frac{1}{2}$. Die ganze Zahl aus diesem Bruche zu 751 gethan, kommt 752, als die für es, der reinen Ration 6:5 zu Folge, gehörige Länge. Wer nicht begreiffen kann, daß der Bruch $\frac{2}{3}$ sich auf 902 unmittelbar referirt, braucht nur die Zahl $751\frac{2}{3}$ = es, und 902 = c in gleicher Proportion zu vermehren, z. E. mit 3, wo alsdenn die Drittheile aus $\frac{1}{902}$ verschwinden, und sich in die Hauptlinie zusammenschmelzen werden. Dreymahl 902 ist 2706, und dreymahl $751\frac{2}{3}$ macht $2253\frac{6}{3} = 2255$. Wenn man nun fragt: 6 giebt 5; was 2706? so kömmt just 2255 für es. Man sieht hieraus, daß auch die Brüche hinter den Absolutzahlen untersuchet, und nicht allezeit weggeworfen werden müssen, wie Herr Sorge überall lehret. Uebrigens ist dem vorigen XXXVII Briefe, Linea 3. Seite 292. die Paßage: **die sich ereignenden, obgleich bey der Auftragung wegbleibenden Brüche,** hiernach zu verstehen, und also zu lesen: **die sich ereignenden, obgleich bey der Auftragung zum Theil wegbleibenden Brüche.**

Terzen verdammen wollen, er zugleich die seinigen mit verdammet hat; und gleichwohl sollte er weder die seinigen, noch die schröterischen verdammen. Hätte man von einem Manne, der so viele Monochorde in seinem Leben gemacht hat, dergleichen Uebersichten vermuthet? Wenn er doch den Herren Mizler und Schröter, wegen des §. 23. Seite 14. und 15. seiner **Untersuchung**, eine Ehrenerklärung thun wollte!

Zweyte Classe großer Terzen.

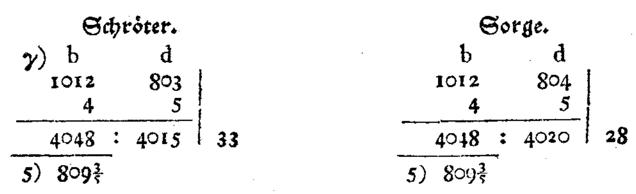
Schröter.				Sorge.
α) g	h			
1204	956			
4	5			Einerley.
4816 :	4780	36		
5) $963\frac{1}{5}$				
β) h	dis			
956	758			
4	5			Einerley.
3824 :	3790	34		
5) $764\frac{4}{5}$				
γ) es	g			
758	602			
4	5			Einerley.
3032 :	3010	22		
5) $606\frac{2}{5}$				

Dritte Classe großer Terzen.

(das d 803 und 804 wird allhier verdoppelt.)

α) d	fis		d	fis	
1606	1276		1608	1276	
4	5		4	5	
6424 :	6380	44	6432 :	6380	52
5) $1284\frac{4}{5}$			5) $1286\frac{2}{5}$		
β) fis	ais				
1276	1012				
4	5		Einerley.		
5104 :	5060	44			
5) $1020\frac{4}{5}$					

γ) b



Schröter.				Sorge.			
γ)	b	d			b	d	
	1012	803			1012	804	
	4	5			4	5	
	4048 :	4015	33		4048 :	4020	28
5)	$809\frac{3}{5}$			5)	$809\frac{3}{5}$		

Das ist die einzige Classe großer Terzen, worinnen bey zwoen Herr Schröter vom Herrn Sorge differirt, nämlich bey d:fis und bey b:d. Da dieser Unterscheid vom d abhänget, welches in den beyden Temperaturen um $\frac{1}{902}$ von einander unterschieden ist: so ist leicht einzusehen, daß der Unterscheid des schröterischen d:fis und b:d eben so viel, und nicht mehr an sich betrifft. Weil die Zahlen bey d:fis verdoppelt sind: so darf man sich nur bey dem d:fis auf einer Seite 803:638, und auf der andern 804:638 vorstellen, da man den Unterscheid alsdenn wie $\frac{804}{902}$ gegen $\frac{803}{902}$ finden wird. Uebrigens will ich annoch zum Vortheil der sorgischen Terzen von der dritten Classe gestehen, daß in selbiger die Abfälle der Terzen geometrisch gleicher sind, als in der schröterischen, allwo die beyden ersten Terzen, nämlich d:fis, und fis:ais beyde einerley Differenzen gegen den reinen Verhalt der großen Terz 5:4 machen, nämlich $8\frac{4}{5}$; da in der sorgischen hingegen die Differenz bey d:fis von $10\frac{2}{5}$ ist. Aber ist es der Mühe wehrt um $\frac{1}{902}$ zu zanken? Wir wollen eben diejenige Nachsicht für den Herrn Sorge haben, die er für uns allhier haben wird; wenn sich etwann in der Folge ein ähnlicher Fall in seiner Temperatur ereignen sollte.

Vierte Classe großer Terzen.

Schröter.				Sorge.
α)	a	cis		
	1072	851		Einerley.
	4	5		
	4288 :	4255	33	
5)	$857\frac{3}{5}$			
β)	cis	eis		
	851	676		Einerley.
	4	5		
	3404 :	3380	24	
5)	$680\frac{4}{5}$			
γ)	f	a		
	676	536		Einerley.
	4	5		
	2704 :	2680	24	
5)	$540\frac{4}{5}$			

Ey! ey; Herr Sorge, wie kommt es, daß Ihre beyden Terzen, cis:eis, und f:a, einerley Differenzen haben? Das sollte ja wohl in keiner rational gleichen Temperatur so seyn. Wir verzeihen es Ihnen versprochnermaßen, und glauben nicht, daß sich Ihr Gehör so sehr, als Ihr scharfes Auge in Absicht auf die Zahlen, darüber ärgern wird. Wollen wir annoch die **kleinen Terzen** in den beyden Temperaturen untersuchen? Es ist wohl nicht der Mühe wehrt. Ein jeder sieht, daß die schröterischen Terzen h:d, und d:f darinnen von den sorgischen um $\frac{1}{902}$ differiren müssen; und das ist es auch alles. Uebrigens wissen wir auch zu gleicher Zeit, was es mit diesem Unterschiede für eine Bewandtniß hat. Man mache sich einen einfüßigen Maaßstab von 451 Theilen; theile selbigen in eilf Abschnitte, jeden zu 41 Theilen; und trage auf die eine Seite des zweyfüßigen Monochords die sorgische, und auf die andere die schröterische Temperatur, nach den itzt probirten Hauptzahlen, auf. Herr Sorge denke weiter! Will sie derselbe nach den oben gegen einander verglichenen Differenzen der Hauptzahlen aufgetragen wissen? Gut; ich bin es auch zufrieden.

Eine kleine Bemerkung muß ich allhier machen. Die schröterische Temperatur mag nach den Hauptzahlen, oder nach den Differenzen aufgetragen werden, so bringet sie auf beyden Seiten eine gleiche Anzahl von Theilen für die Distanzen der Töne hervor. Zum Exempel das cis ist überall $\frac{51}{902}$ höher als c; das d ist 48 höher als cis und so weiter. Folglich ist das d $\frac{99}{902}$ höher als c, weil 51 und 48 die die Summe von 99 machen; und so weiter. In der sorgischen Temperatur hingegen ist, nach **den Absolutzahlen**, das cis $\frac{51}{902}$ höher als c; das d 47 höher als cis; das dis 46 höher als d; und das e 42 höher als dis. Folglich ist der Ton d um 98 höher als c; der Ton dis 93 höher als cis, und e 88 höher als d. **Nach den Differenzen** aber ist das cis zwar ebenfalls 51 höher als c; hingegen ist d um 48 höher als cis; das dis 45 höher als d, und das e 43 höher als dis, u. s. w. Welche Classe von Distanzen hält der Herr Sorge von diesen beyden für diejenigen, die die wahre gleichschwebende Temperatur enthalten? Ich bitte mir seine Antwort aus, um hernach weiter mit ihm darüber zu sprechen. Für itzo haben wir noch andere Sachen abzuthun.

Wo ich mich nicht in meiner Muthmaßung irre, so hat der Herr Sorge am Ende seiner **Untersuchung** rc. §. 50. Seite 36. zu merken angefangen, daß er eine ungeschickte Vergleichung gemacht hat. Um seinen Fehler zu verbessern, überträgt er die schröterische Temperatur, vermittelst der Regel de Tri, auf die Zahl 2000. 00, und vergleicht sie mit der gegen über angeführten Neidthardtischen von 2000. 00. Aber, wie vergleicht er sie? Man urtheile aus folgendem Anfange:

Neidhardt.		Schröter.		
C	2000. 00	C	2000. 00	
Cis	1887. 74	Cis	1886. 91	83 zu hoch
D	1781. 79	D	1780. 48	131 zu hoch.

und so weiter.

Ey nicht doch! mein lieber Herr Sorge. Wozu nützet diese Probe mit Zahlen, die wenn es zur Ausübung der Temperatur kömmt, als **unnütze Bruchzahlen** (**sorgische Anweisung zur Rationalrechnung**, Seite 212.) völlig weggeworfen werden? Auf folgende Art hätten Sie die Vergleichung anstellen müssen:

Neidhardt.		Schröter.		
C	2000	C	2000	
Cis	1888	Cis	1887	1 zu hoch
D	1782	D	1781 NB.	1 zu hoch
Dis	1682	Dis	1681	1 zu hoch.

und so weiter.

Sehen Sie, wie Sie gefehlet haben. Die Ursache, warum ich das schröterische d 1780. 48 in 1781 verwandelt habe, da die Zahl hinter dem Punkte doch nur eine 4 ist, ist diese, um dadurch den weggeworfnen Bruch $\frac{704}{902}$, der beynahe ein Ganzes beträgt, zu ergänzen. Dieser Bruch entstand, als Herr Sorge, um das d 803 aus der schröterischen Temperatur auf 2000. 00 zu bringen, folgendermaßen operirte:

902 giebt 200000; was giebt 803?
Antwort. $178048\frac{704}{902}$.

Aber hebt dieser ein $\frac{1}{2000}$ Theil betragender Unterscheid diejenige Uebereinstimmung auf, die dazu erfordert wird, wenn sowohl die eine, als die andere Temperatur gleichschwebend seyn soll? Herr Sorge provocirt darauf, daß man die neidhardtische und schröterische Temperatur neben einander auftrage, um den Unterscheid von beyden an den Tag zu legen. Ich provocire ebenfals darauf, und zwar um zu zeigen, daß beyde Temperaturen in der Praxi völlig einerley sind. Nur muß es mit der Auftragung ordentlich zugehen, und die auf 200000 gebrachte schröterischen Zahlen müssen zuvor, wie es sich gehöret, aufs genaueste, nach voriger Art, zu Papier gebracht werden.

Ich will itzo auf eine andere Art zeigen, als Herr Sorge gethan hat, auf was für eine Art man es anstellen muß, wenn man die schröterische Temperatur **nicht allein mit der neidhardtischen, sondern annoch mit der sorgischen von 200000 vergleichen will.** Ich werde mich dadurch zu gleicher Zeit meines oben gethanen Versprechens entledigen, eine Temperatur, nach der Methode des Herrn Schröters, in größern Zahlen zu entwerfen. Um diese größre Zahl zu finden, die zur wahren Vergleichung der schröterischen Temperatur mit der neidhardt-sorgischen dienen soll, nehme man das h 1059. 46 aus der neidhardt-sorgischen Temperatur (Seite 271 in der **Anweisung zur Rationalrechnung**;) un verdopple selbiges mit 2; kömmt 211892 für H. Von dieser Zahl 211892 die Grundzahl 200000 abgezogen, bleibt 11892. Wenn in diese 11892 mit der ersten Rationalzahl des Mollaccords d. i. mit 6 dividirt wird: so kömmt 1982, welches die Zahl ist, mit welcher jede Zahl des Molaccords (*) 6:5:4:3 multipliciret werden muß, um diesen Accord in solchen großen Zahlen zu copuliren, daß der gesuchte Endzweck dadurch erreicht werden kann. Steht also:

1982		1982		1982		1982
6		5		4		3
11892	:	9910	:	7928	:	5946

Nun ist die Frage, die Klangstuffen von c zu es, von es zu g, und von g zu c, auszufüllen. Die Differenz ist allenthalben gleich, nämlich 1982, wie man vermittelst der Subtraction erfährt:

11892

(*) Die schröterische Temperatur von 902 ist auf den Mollaccord 6:5:4:3, erbauet, und kann man den Proceß des Herrn Schröters im III. **Bande der mizlerischen musikalischen Bibliothek**, Seite 455. seq. nachlesen.

11892	9910	7928
9910	7928	5946
1982	1982	1982

Nur ist der Unterscheid, daß von c zu es nur drey halbe Töne; von es zu g vier, und von g zu c fünfe sind. Deswegen muß die Zahl 1982 für c:es mit 3; für es:g mit 4; und für g:c mit 5 dividirt werden.

Wir nehmen zuförderst c:es vor, und dividiren die Zahl 1982 mit 3; kömmt 660⅔. Mit dieser Zahl muß dreymahl, von 11892 an, stuffenweise subtrahiret werden. Um aber weitere Brüche zu vermeiden, so nehmen wir, weil dreymahl ⅔ zwey Ganze machen, zu zweyenmahlen 661, und zu einemmahle nur 660, nämlich:

	11892	
1)	661	661
	11231	
2)	661	661
	10570	
3)	660	660
	9910	

Nun kömmt die Reihe an es:g, für welche die Zahl 1982 mit 4 dividiret werden muß. Kömmt 495²⁄₄. Da viermahl ²⁄₄ zwey Ganze machen: so nehmen wir die ersten beydenmahle 496, und die beyden letzternmahle 495; und fangen den Proceß der Subtraction von der letztern Zahl 9910 an. Steht also:

	9910	
1)	496	496
	9414	
2)	496	496
	8918	
3)	495	495
	8423	
4)	495	495
	7928	

(Ueber acht Tage ein kleines Clavierstück.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XL. Brief.

Vierte Fortsetzung

der Anmerkungen über die sorgische Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen.

Berlin den 22. März 1760.

Endlich kommen wir zu g:c, für welche die Zahl 1982 mit 5 dividirt werden muß. Kömmt $396\frac{2}{5}$, Da fünfmahl $\frac{2}{5}$ zwey Ganze machen: so nehmen wir zu zweyenmahlen 397, und zu dreyenmahlen 396, und fangen den Proceß der Subtraction von der letztern Zahl 7928 an. Steht also:

```
        7928 |
    1)   397 |  397
        ---- |
        7531 |
    2)   397 |  397
        ---- |
        7134 |
    3)   396 |  396
        ---- |
        6738 |
    4)   396 |  396
        ---- |
        6342 |
    5)   396 |  396
        ---- |
        5946 |
```

Wenn man diese vermittelst der Subtraction herausgebrachte Zahlen, von 11231 an, addiret: so kömmt 100085, als die Hälfte der Zahl, die bey der vorhabenden Temperatur zum Grunde geleget werden muß. Hier ist der Additionsproceß:

```
 11231
 10570
  9910
  9414
  8918
  8423
  7928
  7531
  7134
  6738
  6342
  5946
------
100085
```

Zu dieser gefundnen Zahl 100085 setzen wir die itzo addirten Zahlen stuffenweise zu, nämlich:

	Hauptzahlen.	Differenzen.
C.	100085	
	5946	59. 46 (1
H.	106031	
	6342	63. 42 (2
B.	112373	
	6738	67. 38 (3
A.	119111	
	7134	71. 34 (4
Gis.	126245	
	7531	75. 31 (5
G.	133776	
	7928	79. 28 6)
Fis.	141704	
	8423	84. 23 (7
F.	150127	
	8918	89. 18 (8
E.	159045	
	9414	94. 14 (9
Dis.	168459	
	9910	99. 10 (10
D.	178369	
	10570	105. 70 (11
Cis.	188939	
	11231	112. 31 (12
C.	200170	1000. 85 Summa differentiarum.

Nun wollen wir die Differenzen der sorgischen Temperatur von 200000, mit denen aus dieser von 200176 vergleichen. Hier sind die sorgischen Differenzen:

1.	c	h	59. 46	7.	fis	f	84. 08
2.	h	b	63. 02	8.	f	e	89. 09
3.	b	a	66. 72	9.	e	dis	94. 42
4.	a	gis	70. 71	10.	dis	d	99. 94
5.	gis	g	74. 92	11.	d	cis	105. 98
6.	g	fis	79. 40	12.	cis	c	112. 26

Nun

Nun aber muß der Wehrt der beyden vördern Zahlen, bey Nummer 3, 4, 5, 10, und 11, wegen der hinter dem Puncte folgenden 5, um eine Einheit vermehret, und also aus 66, 70, 74, 99, und 105, gemachet werden 67, 71, 75, 100 und 106; so wie solches in der von uns berechneten Temperatur bey Nummer 11 geschehen muß, allwo die Differenz 105. in 106. verwandelt wird. Alsdenn stehen die sorgischen und unsere Zahlen folgendergestalt gegeneinander:

	Sorge.				Hypographus.
1.	c	h	59	—	59
2.	h	b	63	—	63
3.	b	a	67	—	67
4.	a	gis	71	—	71
5.	gis	g	75	—	75
6.	g	fis	79	—	79
7.	fis	f	84	—	84
8.	f	e	89	—	89
9.	e	dis	94	—	94
10.	dis	d	100	—	99. NB.
11.	d	cis	106	—	106
12.	cis	c	112	—	112
	Summa		999		998

Worinnen sind die beyden Temperaturen nunmehr von einander unterschieden? Darinnen, daß das dis in der einen $\frac{100}{2000}$, und in der andern nur $\frac{99}{2000}$ Theile hat? Und wieviel beträgt $\frac{1}{2000}$ auf einem zweyfüßigen Monochord? Soviel, daß ich dem Herrn Sorge rathe, die Differenz 59 bey c h um eine Einheit zu vermehren, und sie in 60 zu verwandeln, damit der Verstand wegen der zum einfüßigen Maaßstabe gehörigen tausend Theile befriedigt werde. Ich will, mit gleicher Erlaubniß, bey meiner auf die schröterische Methode erbauten Temperatur ebenfals diese Veränderung vornehmen, und die mit einem NB. bemerkte Differenz 99 zugleich in 100 verwandeln. Alsdenn haben wir eine rechte rationalgleiche Temperatur, die wir alle beyde, der Herr Sorge und ich, so gut als wenn wir pro aris & focis stritten, zu vertheidigen intereßirt sind. Die Ursache, warum wir die Differenz 59 um 1 vermehren können, ist weil die beyden Zahlen hinter dem Puncte 46 sind, und also bald 50 erreichen. Herr Sorge in seiner Anweisung zur Rationalrechnung, Seite 227. nimmt es sich nicht übel, bey dem gis und eis aus dem telemannischen Intervallensystem, den Wehrt der vördern Zahlen um 1 zu vermehren, da die beyden letztern nur 40 oder 41 sind, um seinen Calculum dem Breitfeldischen dadurch ähnlich zu machen.

Hat derselbe itzo noch etwas wider die Gleichschwebung der schröterischen Temperatur einzuwenden? Fängt er nicht an, sich ein bischen zu schämen? Ich wünschte es. Eine vernünftige Scham lässet allezeit etwas Besserung hoffen; und es sollte mir angenehm seyn, etwas dazu beygetragen zu haben.

Ich komme zur **zweyten Temperatur** des Herrn Schröters. Ehe Herr Sorge sich an die Untersuchung derselben machet, hält er sich verbunden, eine kleine Albernheit zu sagen. Herr Schröter hatte in der Ueberschrift seiner Temperatur gemeldet, daß er sel-

selbige im Jahre 1715. da er noch Kreutzschüler in Dreßden gewesen, erfunden hätte. Diese Erfindung nennet Herr Sorge **abentheuerlich**. Ich schloß aus diesem Ausdruck, daß Herr Schröter etwann durch eine gewisse seltsame Begebenheit zur Erfindung dieser Temperatur veranlasset worden wäre. Aber nichts weniger als dieses. Ich habe in dem ganzen Artikel des Herrn Mizlers, der uns diese Temperatur ebenfalls, und zwar im III. Bande seiner Bibliothek, Seite 580. mittheilet, kein Wort davon gelesen. Was bedeutet also das Wort **abentheuerlich** beym Herrn Sorge? Ist es so was abentheuerliches, wenn ein Schüler eine Entdeckung macht, und gereicht es nicht vielleicht einem Schüler zu größrer Ehre, eine gute Entdeckung gemacht zu haben, als einem privilegirten Schul- und Rechenmeister, diese Entdeckung, mehr aus einem Triebe unlautrer Absichten, als aus würklicher Unwissenheit, auf eine mehr als abentheuerliche Art kritisiret zu haben? Hier ist die Temperatur des Herrn Schröters:

		Differentiæ.	
H	7258		
C	6850	408	
Cis	6466	384	24
D	6103	363	21
Dis	5761	342	21
E	5437	324	18
F	5131	306	18
Fis	4843	288	18
G	4571	272	16
Gis	4315	256	16
A	4073	242	14
B	3845	228	14
H	3629	216	12
		3629	

Nach einer vorangeschickten Probe, wie viel die schwebenden Quinten von dem reinen Quintenverhalt unterschieden sind, einer Probe, die wir uns vorbehalten, richtiger anzustellen; vermehret Herr Sorge die schröterische Grundzahl mit zwoen Nullen, cubiret, quadriret, und bringt folgenden Calculum zuwege:

		Differentiæ.	
H	7258. 00		
C	6850. 61	407. 39	
Cis	6466. 10	384. 51	22. 88
D	6103. 22	362. 88	21. 63
Dis	5760. 61	342. 61	20. 27
E	5437. 33	323. 28	19. 33
F	5132. 18	305. 15	18. 13
Fis	4844. 09	288. 09	17. 06
G	4572. 21	271. 88	16. 21
Gis	4315. 63	256. 58	15. 30
A	4073. 39	242. 24	14. 34
B	3844. 78	228. 61	13. 63
H	3629. 00	215. 78	12. 83
		3629. 00	

Mit

Mit diesem Calculo vergleicht er den schröterischen, und findet, daß in diesem letztern kein einziges Intervall richtig ist, ausgenommen der Grundton und die Octave. Alle andern Töne sind entweder zu hoch oder zu tief. Wer daran zweifelt, darf ja nur fol- folgende Vorstellung davon ansehen.

	Schröter.	Sorge.		
H	7258	7258. 00		
C	6850	6850. 61	61 zu hoch	
Cis	6466	6466. 10	10 zu hoch	
D	6103	6103. 22	22 zu hoch	
Dis	5761	5760. 61	39 zu tief	
E	5437	5437. 33	33 zu hoch	
F	5131	5132. 18	1. 18 zu hoch	NB.
Fis	4843	4844. 09	1. 09 zu hoch	
G	4571	4572. 21	1. 21 zu hoch	
Gis	4315	4315. 63	63 zu hoch	
A	4073	4073. 39	39 zu hoch	
B	3845	3844. 78	22 zu tief.	
H	3629	3629. 00		

Wie billig der Herr Sorge ist! Hätte er nur eine Nulle mehr angenommen, so würde es geheissen haben: **6 zu hoch; 1 zu hoch**, u. s. w. und hätte er drey Nullen angenommen, so würde es geheissen haben, wie folget:

	Schröter.	Hypographus.		
H	7258	7258. 000		
C	6850	6850. 638	638 zu hoch	
Cis	6466	6466. 142	142 zu hoch	
D	6103	6103. 226	226 zu hoch	
Dis	5761	5760. 677	323 zu tief	
E	5437	5437. 356	356 zu hoch	
F	5131	5132. 181	1. 181 zu hoch	NB.
Fis	4843	4844. 133	1. 133 zu hoch	
G	4571	4572. 253	1. 253 zu hoch	
Gis	4315	4315. 633	633 zu hoch	
A	4073	4073. 414	414 zu hoch	
B	3845	3844. 791	209 zu tief.	
H	3629	3629. 000		

Das erstere, wenn Herr Sorge nur eine Nulle mehr angenommen hätte, würde nicht genung in die Augen geleuchtet; das andere aber, wenn er drey Nullen hinzugefüget hätte, seine Ehrlichkeit, seine auf dem Titel der **Untersuchung** rc. zum voraus angekündigte **Liebe zur Wahrheit**, zu sehr verdächtig gemachet haben. Also sucht er ein vernünftiges Mittel zu halten, nach dem Spruchworte: Virtus in medio. Wie billig! Aber was beweiset die sorgische Probe mit zwoen Nullen mehr? Soviel als die mit dreyen Nullen mehr. Nichts; und wo meine Ahndung zutrift, so hat der Herr Sorge in seiner **wahren. und durch die Extraction der Wurzeln erhaltnen Temperatur**

(Seite 23. zum §. 33.) nicht einmahl recht cubiret und quadriret. Wir wollen es untersuchen, wenn wir zuvor wegen des §. 35. Seite 24. der **Untersuchung** ꝛc. und einiger andern Kleinigkeiten wegen, noch ein Paar Worte mit dem Herrn Sorge werden gesprochen haben. Er schreibt: "**Wie können die schröterischen kleinen Differenzen "eine Gleichheit anzeigen, da die Zahl — — 21 zweymahl, 18 dreymahl, 16 zwey-"mahl, 14 zweymahl als Differenzzahlen stehen? Unsere aber fallen von Stuffe "zu Stuffe, gleichwie die Absolutzahlen**"

Es ist wahr, daß die kleinen Differenzen beym Herrn Schröter in folgender Ordnung folgen: 24, 21, 21, 18, 18, 18, 16, 16, 14, 14, 12, und die sorgischen: 22, 21, 20, 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12. Wie vergnügt muß der Herr Sorge gewesen seyn, als er diesen Unterscheid zuerst bemerket hat! Wie muß er gelächelt haben! Aber triumphiren Sie nicht vor der Zeit, mein lieber Herr Sorge. Lassen Sie uns **Ihre größern Differenzen** nach der Regel des Maaßstabes untersuchen, und dem zu Folge, wegen der hinter dem Puncte folgenden 5, Ihr 384, 362, 342, 271, 256, 228 und 215 verwandeln in 385, 363, 343, 272, 257, 229 und 216. Alsdenn erscheinen Ihre, aufs Monochord zu tragende, größere Differenzen, mit deren Unterschieden, auf folgende Art:

407	
385	22
363	22
343	20
323	20
305	18
288	17
272	16
257	15
242	15
229	13
216	13
NB. 3630	ist 1 zu viel, und sollte nur 3629 seyn.

Wie verhalten sich itzo Ihre kleine Differenzen gegen die schröterischen? Sollte es nicht erlaubt seyn, Ihren §. 35. zu parodiren, und auszurufen: "Wie können die sorgischen "kleinen Differenzen eine Gleichheit anzeigen, da die Zahl 22, 20, 15, und 13, zweymahl "als Differenzzahlen stehen?" Lassen Sie sich doch inskünftige nicht so durchs Auge Ihrer Sinnen verführen. Bedienen Sie Sich hübsch des Auges Ihres Verstendes. Ein Spötter würde vielleicht Ihren §. 36. allhier zu appliciren suchen, und sprechen: "Ihr Freunde, lachet nicht! Habt Geduld mit dem Manne; er wird sich in der "harmonikalischen Rechenkunst schon noch bessern." Wir sind aber nicht so leichtfertig; sondern messen Ihre hieselbst bezeigte Aufführung bloß Ihrem Willen bey.

Da Herr Sorge, Seite 18. §. 28. seiner **Untersuchung** ꝛc. die Schwebungen der schröterischen Quinten nach dem Verhalte 3:2 untersuchet; diese Probe aber, laut des §. 37. Seite 25. mit seinen eigenen Quinten anzustellen, für unnöthig erachtet hat: so will ich, der ich diese Probe nicht für unnöthig halte, weil sich die streitige Sache Vergleichungsweise besser beurtheilen lässet, solche unternehmen. Wir müssen aber diese Untersuchung nicht mit allen sechs Absolutzahlen der sorgischen Temperatur vornehmen; (wie albern

würde

würde dieses herauskommen!) sondern mit so vielen Zahlen, als die schröterische enthält, nämlich mit den vier erstern. Doch um dem Herrn Sorge kein Unrecht zu thun, so müssen wir die Zahl vor dem Puncte, wie schon bekannt, um eine Einheit vermehren, wenn die folgende hinter dem Puncte eine 5 oder drüber ist (*). Wir müssen annoch zu gleicher Zeit die Zahlen von f bis zu h verdoppeln, damit wir die Bequemlichkeit behalten, nach bloßen Quinten zu rechnen, ohne die Quarten zu Hülfe zu nehmen. Diesemnach sieht die sorgische Temperatur also aus:
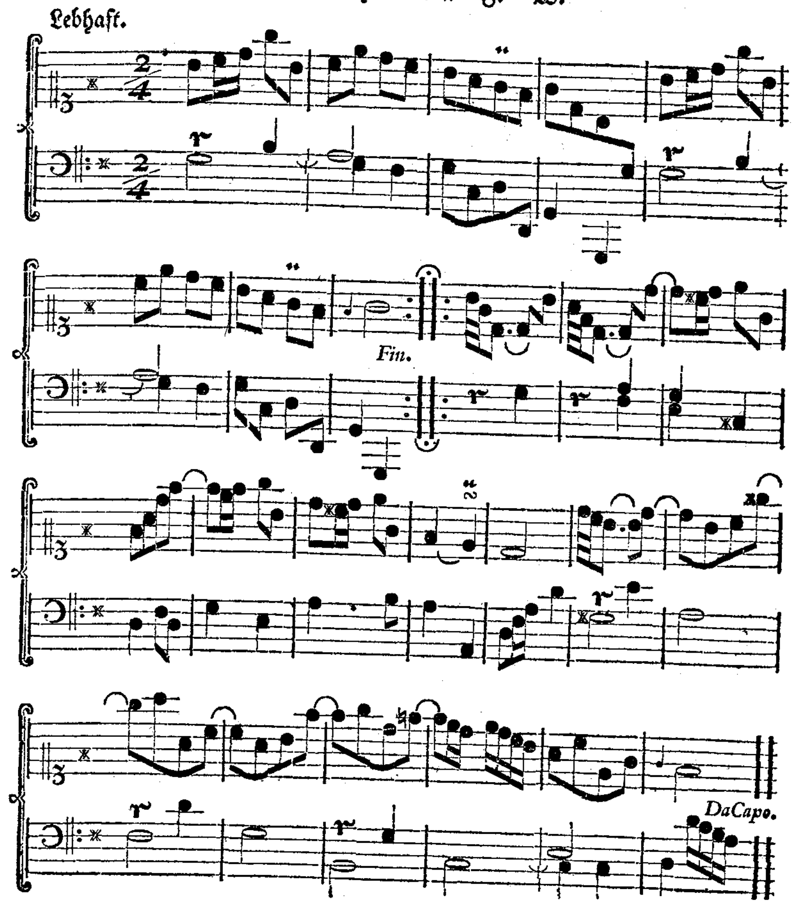
		Differentiæ.		
h	3629	216	12	
b	3845	228	15.	NB. Vortreflich!
a	4073	243	13.	NB. Schön!
gis	4316	256	16	
g	4572	272	16	
fis	4844	288	17	
f	5132	305	19	
e	5437	324	18	
dis	5761	342	21	
d	6103	363	22	
cis	6466	385	22	
c	6851	407		
h	7258	3629 Summa differentiarum.		
b	7690			
a	8146			
gis	8632			
g	9144			
fis	9688			
f	10264			

(*) Herr Sorge beliebe sich zu entsinnen, daß Herr Neidhardt, dem dieses Verfahren sehr wohl bekannt war, ohne selbiges seine gleichschwebende Temperatur von 2000. 00 nicht hätte können auf 2000 reduciren. Man findet diese Temperatur und ihre Reduction in der sorgischen Untersuchung Seite 36. und 37. §. 50. Man wird daselbst finden, daß wenn Herr Neidhardt zum Exempel von der Zahl 1887. 74 zu cis die 74 wegwirft, und nur die vier erstern Zahlen behält, er alsdenn die Zahl vor dem Puncte um 1 vermehret, und folglich 1888 setzet, u. s. w.



I. Tambourin.

Vom Herrn F. W.



(Ueber acht Tage das IIte Tambourin.)

XLI. Brief.

Fünfte und letzte Fortsetzung

der Anmerkungen über die sorgische Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen.

Berlin den 29. März 1760.



Hier ist die Probe mit den Quintenverhältnissen.

Schröter.

α) F C

$$\begin{array}{rr|l} 10262 & 6850 & \\ 2 & 3 & \\ \hline 20524 : & 20550 & 26 \\ 3)\ 6841\frac{1}{3} & & \end{array}$$

β) Fis Cis

$$\begin{array}{rr|l} 9686 & 6466 & \\ 2 & 3 & \\ \hline 19372 : & 19398 & 26 \\ 3)\ 6457\frac{1}{3} & & \end{array}$$

γ) G D

$$\begin{array}{rr|l} 9142 & 6103 & \\ 2 & 3 & \\ \hline 18284 : & 18309 & 25 \\ 3)\ 6094\frac{2}{3} & & \end{array}$$

Sorge.

α) F C

$$\begin{array}{rr|l} 10264 & 6851 & \\ 2 & 3 & \\ \hline 20528 : & 20553 & 25 \\ 3)\ 6842\frac{2}{3} & & \end{array}$$

β) Fis Cis

$$\begin{array}{rr|l} 9688 & 6466 & \\ 2 & 3 & \\ \hline 19376 : & 19398 & 22 \\ 3)\ 6458\frac{2}{3} & & \end{array}$$

γ) G D

$$\begin{array}{rr|l} 9144 & 6103 & \\ 2 & 3 & \\ \hline 18288 : & 18309 & 21 \\ 3)\ 6096 & & \end{array}$$

Schröter.

δ) Gis — Dis
8630 — 5761
2 — 3
17260 : 17283 | 23
3) $5753\frac{1}{3}$

ε) A — E
8146 — 5437
2 — 3
16292 : 16311 | 19
3) $5430\frac{2}{3}$

ζ) B — F
7690 — 5131
2 — 3
15380 : 15393 | 13
3) $5126\frac{2}{3}$

η) H — Fis
7258 — 4843
2 — 3
14516 : 14529 | 13
3) $4838\frac{2}{3}$

θ) c — g
6850 — 4571
2 — 3
13700 : 13713 | 13
3) $4566\frac{2}{3}$

ι) cis — gis
6466 — 4315
2 — 3
12932 : 12945 | 13
3) $4310\frac{2}{3}$

Sorge.

δ) Gis — Dis
8632 — 5761
2 — 3
17264 : 17283 | 19
3) $5754\frac{2}{3}$

ε) A — E
Einerley. | 19

(δ und ε: 19, 19 } 0)

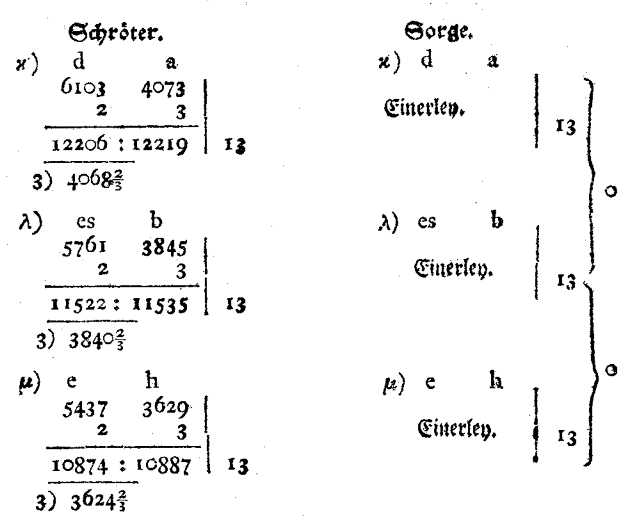
ζ) B — F
7690 — 5132
2 — 3
15380 : 15396 | 16
3) $5126\frac{2}{3}$

η) H — Fis
7258 — 4844
2 — 3
14516 : 14532 | 16
3) $4838\frac{2}{3}$

(ζ und η: 16, 16 } 0)

θ) c — g
6851 — 4572
2 — 3
13702 : 13716 | 14
3) $4567\frac{1}{3}$

ι) cis — gis
6466 — 4316
2 — 3
12932 : 12948 | 16 NB.
3) $4310\frac{2}{3}$ Man merke diesen Rückgang.



Ich übergehe, zur Ersparung des Raums, die Vergleichung der Terzen. Es kann sie ein jeder selber machen, der Lust dazu hat. Man wird überall finden, daß was der Herr Sorge, in Absicht auf die Ordnung der Abfälle, gegen die schröterische Temperatur einzuwenden hat, just bey der seinigen, entweder an eben demjenigen Orte, oder doch anderswo, auch zutrifft. Gleichwol behauptet er, daß die seinige die wahre rationalgleiche Temperatur ist. Folglich ist es auch die schröterische. Ich will noch einen andern Beweis beybringen, daß die schröterische Temperatur so gut rationalgleich ist, als die sorgische. Es wird der Herr Sorge vermuthlich nicht in Abrede seyn, daß die Absolutzahlen einer Temperatur zu den Differenzen einer andern Temperatur werden können. Wenn er es nicht glauben will, so darf er nur die zwölf Hauptzahlen einer Temperatur, von dem c bis zum h hinauf addiren, und zwischen der kommenden Zahl und ihrem Duplo eine neue Temperatur ausrechnen, und hernach die Differenzen abziehen. Hieraus folget, daß es einerley ist, ob man eine Temperatur nach ihren Differenzen, oder nach ihren Hauptzahlen aufträget. Die Differenzen werden nämlich nur allezeit der Bequemlichkeit im Messen wegen gebraucht. Wenn dieses sich so verhält, wie es denn unumstößlich wahr ist: wie sehen alsdenn die schröterischen und sorgischen Zahlen gegen einander aus? Ich will Raums wegen, nur mit der zweyten schröterischen Temperatur die Probe machen, woraus man auf die erste von 902. die sich zwischen 15168 und 7584 zu Differenzzahlen darstellet, schließen kann. Ich nehme die Zahlen von

C	6850
Cis	6466
D	6103
Dis	5761

E	5437
F	5131
Fis	4843
G	4571
Gis	4315
A	4073
B	3845
H	3629
Summa	61024

Zwischen dieser Zahl und ihrem Duplo 122048 erscheinet, vermittelst der Ausziehung der Dignitäten, folgende gleichschwebende Temperatur:

		Differentiæ.	
H	122048		
C	115198	6850	
Cis	108732	6466	384
D	102629	6103	363
Dis	96869	5760 NB.	343
E	91432	5437	323
F	86300	5132 NB.	305
Fis	81457	4843	289
G	76885	4572 NB.	271
Gis	72570	4315	257
A	68497	4073	242
B	64653	3844 NB.	229
H	61024	3629	215
		61024 Summa different. primarum.	

Wo und um wie viel differiren die Hauptdifferenzen dieser Temperatur von den Absolutzahlen der schröterischen? Bey dis, f, g, und b, und der Unterscheid beträgt jedesmahl $\frac{1}{122048}$. Der Herr Sorge muß sehr scharfe Augen haben, wenn er diesen Unterscheid auf einem zweyfüßigen Monochord erkennen will. Wir wollen, zur Bequemlichkeit der Ausmessung, anitzo die letzte Zahl von den Differenzen abschneiden, und in den übrigbleibenden dreyen die letzte um eine Einheit vermehren, wenn die weggeworfne vierte Zahl etwann eine 5 ist, oder drüber. Wir thun eben dieses mit den erstern dreyen Absolutzahlen der schröterischen und der vorher angeführten sorgischen **wahren, und durch die Extraction der Wurzeln erhaltnen gleichschwebenden Temperatur** von 7258.00. Da stehen alsdenn die aufzutragenden Zahlen, wie folget:

Differenzen der neuen Temperatur.

H	726
c	685
cis	647
d	610
dis	576

Schröterische und sorgische Absolutzahlen.

H	726
c	685
cis	647
d	610
dis	576

Diffe=

Differenzen der neuen Temperatur.			Schröterische und sorgische Absolutzahlen.	
e	544		e	544
f	513		f	513
fis	484		fis	484
g	457		g	457
gis	432		gis	432
a	407		a	407
b	384	NB. (*)	b	384
h	363		h	363
Summa	6102		Summa	6102

Ist noch ein Unterscheid zwischen der schröterischen und sorgischen Temperatur? Kein einziger, und wenn man auch ein Fernglaß nähme, um einen zu finden. Herr Sorge hat also dem Herrn Schröter ohne Zweifel Unrecht gethan, daß er so sehr wider ihn losgezogen hat; daß er seine Temperaturen nicht für gleichschwebend erkennen will; daß er ihm die Ehre eines wahren Temperaturverständigen streitig machen will, und was dergleichen Ungereimtheiten mehr sind, welche Eigennutz und Scheelsucht dem Herrn Sorge in den Mund geleget haben? Allerdings. Herr Sorge hat vermittelst seiner so genannten **gründlichen Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen** rc. der Wahrheit also wenig gedienet? Gar nicht. Er hätte seine Untersuchung eine **höchstfalsche**, und aus Partheylichkeit, aus rachgieriger Tadelsucht, rc. unternommne Untersuchung nennen sollen. "Es irren demnach diejenigen Leser gar nicht, welche bemerken "wollen, daß sich die beyden schröterischen Temperaturen, ungeachtet ihrer kleinen "Grundzahl, vor der sorgischen von 200000, im geringsten nicht verstecken dürfen."

Ich will zum Schlusse die vom Herrn Sorge berechnete Temperatur zwischen 7250. 00 und 3629. 00 hiemit verbessert hinzufügen. Kleinigkeit! wird derselbe ausrufen. Aber warum haben Sie denn, mein Herr Sorge, in solcher Kleinigkeit gefehlt? Ein Mann, der alle andre Tonkünstler für arme Sünder in der harmonikalischen Meß- und Rechenkunst hält; der andern Kleinigkeiten aufmutzt, und wegen einer Kleinigkeit mit dem Herrn Schröter ein Lärmen anfängt, als wenn das ganze Wohl der musikalischen Republik von der gleichschwebenden Temperatur abhienge; ein solcher Mann muß in den geringsten Dingen accurat seyn, und nicht Meßing für Gold verkauffen. (**Untersuchung** Seite 18. §. 27.) Hier ist die verbesserte Temperatur:

		Differentiæ	
H	7258. 00		
C	6850. 63	407. 37	
Cis	6466. 14	384. 49	22. 88
D	6103. 22	362. 92	21. 57
Dis	5760. 67	342. 55	20. 37
E	5437. 35	323. 32	19. 23
F	5132. 18	305. 17	18. 15
Fis	4844. 13	288. 05	17. 12
G	4572. 25	271. 88	16. 17
Gis	4315. 63	256. 62	15. 26

 H 4073.

(*) Wenn der Maaßstab seine Richtigkeit haben sollte: so durfte die 4 allhier nicht in 5 verwandelt werden.

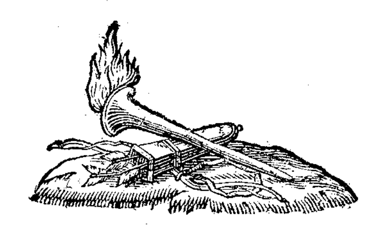
A	4073. 41	742 22	14. 40
B	3844. 79	228. 62	13. 60
H	3629. 00	215. 79	12. 83
		3629. 00	

Man wird sich entsinnen, daß, als wir oben die Differenzen der sorgischen Temperatur von 725800, nach den Gesetzen des Maaßstabes, summirten, die Summe von 3630, und also 1 mehr als 3629 herauskam. Itzo ist der Fehler verbessert, und stellen die summirten Differenzen just die Hälfte der Zahl 7258 her, wie man siehet:

407
384 NB.
363
343
323
305
288
272
257
242
229
216
―――
3629

Ich mache dem Herrn Sorge mein Compliment.

Hypographus.



Schrei-

Schreiben.

Mein Herr Hypographus,

Ist es denn unumgänglich nöthig, daß alle gleichschwebende Temperaturen durch die Ausziehung der Dignitäten berechnet werden müssen? Mir kommt diese Art der Berechnung etwas mühsam vor. Wenigstens habe ich an den meisten Musikern bemerket, daß sie bey dem Anblick eines Logarithmus nicht anders als wie vor einem bösen Geist, ein Kreutz zu machen pflegen; ohne sich daran zu kehren, ob sie der Herr Sorge oder Meckenhäuser für Katzen (*) schilt, oder nicht. Ist es denn nicht möglich, eine Methode ausfindig zu machen, eine gute gleichschwebende, oder wenigstens für gleichschwebend paßirende Temperatur, ohne Hülfe der Quadrat und Cubicwurzeln, auszurechnen? Wäre es nicht möglich, den Zusammenhang einer gleichschwebenden Temperatur, nach Art der zarlinischen Berechnung des diatonisch-chromatischen Klanggeschlechts, in Zahlen darzulegen? Denken Sie der Sache nach, mein Herr Hypographus, und widmen Sie der Untersuchung derselben gelegentlich ein Blatt. Sie werden viele Musiker verbinden, und besonders

Von Hause,
den 27 März 1760.

Ihren fleißigen Leser,
Philomusus.

Antwort.

Mein Herr Philomusus.
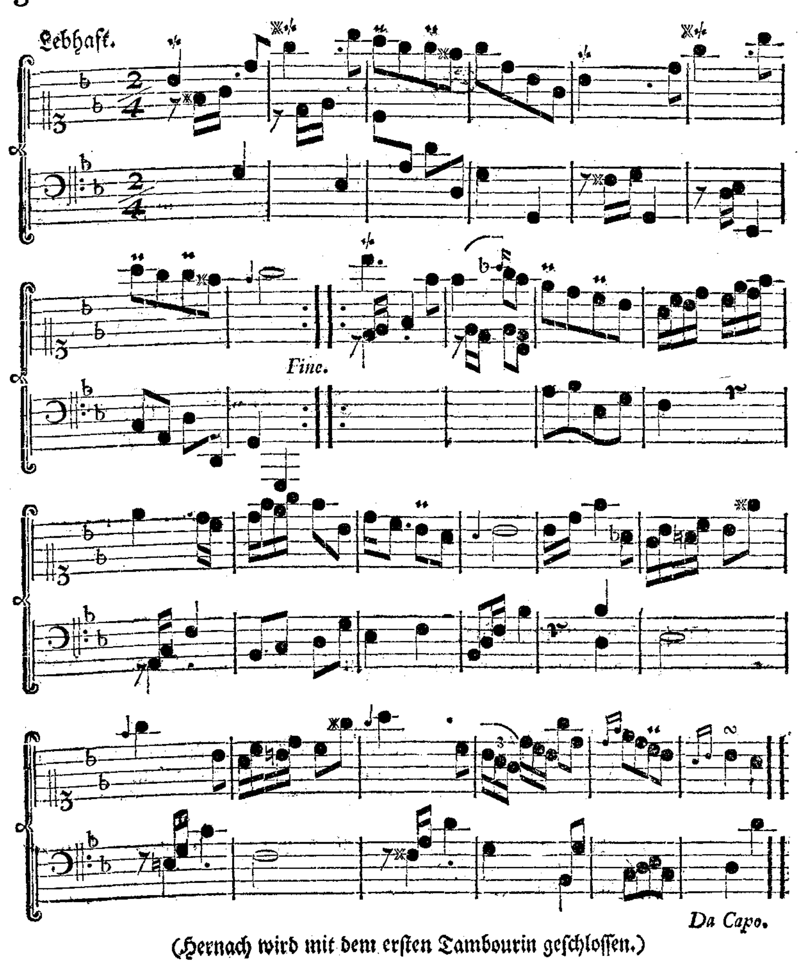
Sie haben an der schröterischen Methode schon einen Beweiß, daß man, auch ohne Hülfe der Logarithmik, eine gute gleichschwebende, oder wenigstens für gleichschwebend paßirende Temperatur berechnen kann, wie in verschiednen Blättern bishero wider den Herrn Sorge, bewiesen worden ist. Da diese schröterische Methode sehr leicht, und für jedermann ist: so sehe ich nicht ein, daß man Ursache habe, noch eine andere Art von Berechnung zu verlangen. Ich will der Sache nachdenken. Bin ich so glücklich, einen noch bequemeren Weg ausfindig zu machen: so werde ich ihn mit Vergnügen so fort vermittelst dieser Blätter denjenigen Musikern gemein machen, die sich mit dem Gebrauche der Logarithmen nicht bekannt machen wollen. Der Zusammenhang der Temperatur soll nicht vergessen werden.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Hypographus.

(*) Man sehe Herrn Sorgens Anweisung zur Rationalrechnung, Seite 173.

II. Tambourin.



(Hernach wird mit dem ersten Tambourin geschlossen.)

XLII. Brief.

an die

Verfasser der kritischen Briefe über die Tonkunst.

Berlin den 5. April 1760.

Meine Herren,

Ein Traum ist die Ursach, wegen welcher ich Sie itzo mit meinem Schreiben belästige; ein musikalischer Traum, den ich vor wenig Nächten gehabt habe. Er war mir merkwürdig; ich hatte ihn mit allen Umständen genau behalten; ich schrieb ihn, nachdem ich erwachet war, auf. Itzo, da ich ihn wieder überlesen habe, kömmt mir der Gedanke ein, ob die Erzählung dieses Traums nicht einigen von Ihren Lesern angenehm seyn möchte, so wie mir der Traum selbst wirklich viel Vergnügen verursachet hat. Halten Sie dieses für wahrscheinlich, meine Herren, so so haben Sie hiermit die Erlaubniß ihn drucken zu lassen.

Mir träumte, als befände ich mich in einer großen ansehnlichen Stadt, welche mit prächtigen Gebäuden, großen Straßen, und schönen Gärten gezieret war. Ich durchwanderte darinn, mit großem Vergnügen etliche Straßen, und kam endlich an die offene Thür eines prächtigen Gartens, in welchen ich, da ich ohnedem ein besonderer Liebhaber von Gärten bin, ohne Bedenken hinein gieng. Nach vielen überaus schönen Blumenbeeten und Luststücken, vor denen ich vorbey gegangen war, kam ich an einen Irrgarten, in welchem ich, durch unterschiedene schöne mit großen Bäumen beschattete Hecken endlich an einen mit Rasenbänken und schönen Bildsäulen umgebenen Springbrunen gelangte. Auf einer dieser Rasenbänke saß ein wohlgekleideter junger Mann, und las in einem Buche. Ich wollte zwar, um ihn nicht zu stören, vor ihm vorbey gehen: allein, er mochte, etwan bey einer über sein Buch gemachten Be-

trachtung, mich erblicket, und mir angesehen haben, daß ich ein Fremder wäre. Seine leutseeligen Mienen verriethen nichts als Menschenfreundlichkeit, und Gefälligkeit. Ich suchte also davon Nutzen zu ziehen, und redete ihn an; und wir wurden, nach einigen Höflichkeitsbezeugungen, bald mit einander bekannt. Das Buch, in welchem er gelesen hatte, dessen Ueberschrift ich von ungefähr erblickte, gab Gelegenheit, daß wir uns einander beyde als Musiker entdeckten. Schwerlich würde man das Buch, welches er in der Hand hatte, sonst bey einem Musiker gesuchet haben. Wir giengen mit einander fort, und dieser mein freundlicher Gefährte vermehrte mein Vergnügen, durch sein so höfliches Erbieten mir alle Merkwürdigkeiten, nicht allein des Gartens in welchem wir waren, sondern auch der ganzen Stadt zu zeigen. Wir geriethen auf musikalische Gespräche. Ich erzählte ihm das Schönste und Beste von den Componisten, den Sängern, den Instrumentisten, und den Liebhabern der Musik, welche sich sowohl in der Composition, als in der Ausführung zeigen, aus unserm Lande. Er erwiederte dieses durch umständliche Beschreibungen der Musik aus seiner Stadt.

Zuerst fiel unsere Unterredung auf den moralischen Charakter ihrer Musiker. Er versicherte mich, daß man in dieser Stadt nie die musikalische Geschicklichkeit von der sittlichen Rechtschaffenheit trennete; und daß, wer hier sein Glück machen wollte, nicht allein in seiner Kunst vortreflich, sondern auch tugendhaft und von guter Aufführung und Lebensart seyn müßte. Offenbar ruchlosen und lüderlichen Leuten, sagte er, begegnen wir mit der äußersten Verachtung; und wer seine Sitten nicht in guter Ordnung hält, dessen Saiten scheinen uns immer falsch zu klingen: folglich wird er nicht einmal zu Musiken zugelassen.

Unsere Musiker, sagte er ferner, betragen sich untereinander freundschaftlich und aufrichtig. Keiner verachtet den andern. Es herrschet bey ihnen weder Eifersucht noch Misgunst, weder Hinterlist noch Verfolgungsgeist. Keine heimlichen Ränke und Tücke werden bey uns gespielet. Glaubt ja einer etwann einmal von dem andern beleidigt zu seyn: so setzet er ihn, ohne ein öffentliches Geschrey davon zu machen, darüber insgeheim zur Rede. Weil alle vernünftig und billig denken: so verträgt man sich leicht wieder, und keiner behält etwas feindseliges im Herzen.

Wer unter unsern Musikern, erzählte er weiter, viel Verdienste hat, ist deswegen darauf nicht stolz, und verachtet andere nicht neben sich. Der Mittelmäßige ist nicht von Einbildung aufgeblähet; er suchet vielmehr von dem, der mehr weis, Vortheile zu ziehen; und jener verweigert sie ihm nicht. Die Hauptabsicht eines jeden ist, nach seiner Art dem Ganzen nützlich zu seyn.

Man

Man übt sich öfters zusammen, und bemüht sich einen übereinstimmenden Vortrag zu erlangen. Man schämt sich nicht Lehren anzunehmen: und der welchem es zukömmt sie zu geben, ist sorgfältig bedacht, sie nicht allein gründlich, sondern auch mit guter Art zu geben. Wem etwann ein Zweifel aufstößt, wie dieser oder jener musikalischer Gedanke auszudrücken seyn möchte, der nimmt seine Zuflucht zu dem Vorgesetzten der Musik, welcher ein ernsthafter, eifriger, und dabey sehr erfahrner Mann ist. Dieser belehrt einen jeden mit eben so großer Leutseeligkeit als Gründlichkeit. Bey der Ausführung einer Musik hat er auf einen jeden Acht; und weil er mit jedem freundschaftlich umgeht; so fehlt es ihm nie an Gelegenheit, bey einem und dem andern, die etwan von ihm bemerkten Fehler, mit Freundlichkeit zu verbessern. Jeder hat Ehrfurcht für ihn; und seine vielen Verdienste und ausgebreiteten Wissenschaften verdienen diese Ehrfurcht mit Recht.

Von den Componisten dieses Orts erzählte mir mein Begleiter, daß deren nur wenig wären: denn nicht ein jeder, welcher Noten übereinander setzen könnte, würde deswegen bey ihnen gleich für einen Componisten gehalten: so wenig als man einen, der Reime zu machen und Sylben zu zählen wüßte, sogleich unter die Zahl der Dichter setzen könnte. Alle Componisten bestrebten sich, wie er mir sagte, nach langem Fleiße und Betrachtungen, endlich Originale zu werden. Sie hielten sichs für eine Schande, andere auszuschreiben. Nachahmungen wären bey ihnen nicht anders vom Tadel frey, als wenn man dabey des Nachahmers eigenes Genie entdeckte. Ein jeder Componist, sprach er, bey uns, wählt sich eine eigene Art von Musik, zu welcher er sich am meisten aufgelegt befindet. Einige wenden ihren Fleiß auf theatralische Stücke, andere auf Kirchenmusiken. Wieder andere haben nur Instrumentalmusiken, Concerten, Trios, Solos, :c. zum Vorwurfe ihrer Arbeit genommen. Sie prüfen ihr Naturell sorgfältig, und legen sich auf das, wozu sie am meisten geschickt zu seyn glauben. Man will bey uns, aus der Arbeit eines Componisten, so ziemlich sicher auf sein herrschendes Temperament schlüßen können; und man beruft sich hiebey auf eine vielfältige Erfahrung. Man glaubt, daß ein Sanguineus sich, überhaupt zu reden, am besten zum Opernsetzer, und ein cholerischer Melancholicus am besten zum Kirchencomponisten schicke. Der sanguinische Cholericus, soll in der Instrumentalcomposition am glücklichsten seyn. Jeder Componist sucht in seinem Felde Meister zu werden, und dann giebt er sich nicht gerne mit andern Arten der Musik ab: weil man es für etwas sehr ausserordentliches hält, in der Composition so verschiedener Musikarten gleich stark zu seyn.

Man lernt die Composition ordentlich, und nach Regeln. Die Anfänger studiren so lange unter Aufsicht eines Meisters, bis dieser selbst sie für tüchtig er-

kennet, ihrem eigenen Nachdenken überlassen zu werden. Die sich der Sangcomposition widmen wollen, müssen, wenn sie diese zu studiren anfangen, nicht nur das Clavier und den Generalbaß schon wohl verstehen, sondern auch vor allen Dingen eine Fertigkeit im Singen, und eine genaue Kenntniß der menschlichen Stimme und ihrer Kräfte erlangt haben: sonst bemühet sich kein Compositionslehrer mit ihrer Unterweisung. Sie müssen ferner die allgemeinen Gründe der schönen Wissenschaften, insbesondere aber die Redekunst, und wenigstens die mechanischen Regeln der Poesie verstehen. Sie müssen gut lesen und declamiren können, und folglich auch einige Einsicht in die Schauspielkunst haben. Daher kömmt es, daß in unsern Singstücken nicht so viel Fehler wider die Sprache und Poesie, wider den Verstand und den Ausdruck der Worte, angetroffen werden, als man wohl sonst hie und da findet. Auch wird den Sangcompositionsschülern ein hinlänglicher Unterricht von den Eigenschaften und der Spielart der verschiedenen Instrumente gegeben. Ausser allem diesen, müssen die angehenden Kirchencomponisten, noch insbesondere den doppelten Contrapunkt gründlich studiren; um gute Fugen in allen Arten machen zu können, als welche bey unsern Kirchenmusiken unentbehrlich sind. Man bemüht sich aber bey uns, die Fugen nicht etwa bloß nach dem Schlendrian trockener Köpfe einzurichten; sondern man sucht das Künstliche mit dem Gefälligen zu verbinden. Doch versteht man den Unterschied zwischen dem Gefälligen einer Fuge und einer Operarie recht gut. Die Fuge erscheint bey uns nicht in dem Putze einer jungen Schöne, welche auf Eroberungen ausgeht; sondern in dem Zierath einer ehrwürdigen Matrone, welche durch einen mit Leutseeligkeit vermischten Ernst, sich Ehrfurcht zu Wege bringt.

Unsere Instrumentalcomponisten, redete mein Gefährte weiter, setzen sonst für keine Instrumente was concertirendes, als nur für die, welche sie selbst gut spielen. Und die Instrumentisten, welche selbst nicht componiren, spielen nicht gerne Stücke, die von solchen verfertiget sind, welche die Instrumente nicht verstehen. Man weis es gar zu wohl, daß in diesem Falle oft, aus Mangel der nöthigen Kenntniß des Instruments, Passagien mit einfließen, welche zwar auf dem einen Instrumente ganz leicht, auf den andern aber ganz unbequem seyn können, mit denen sich folglich der Spieler bey der Ausführung nur martert, und doch wenig Ehre dabey einleget. Einer unserer ersten Violinisten hat sich ausdrücklich deswegen viele verschiedene Instrumente bekannt gemacht, um **Concerti grossi** zu setzen: und er macht deren recht schöne, welche bey uns in großem Werthe sind.

Unsere Instrumentisten haben zwar sehr fertige Finger: dessen ungeachtet machen sie doch nicht viel Werks von ausserordentlichen Schwierigkeiten, noch weniger

ger von einer übertriebenen Geschwindigkeit. Sie sagen, daß die großen Schwierigkeiten nur alsdenn eine Zierde eines musikalischen Stücks wären, wenn sie reinlich und ohne einzigen Mangel heraus gebracht würden: widrigenfalls wäre der Zuhörer nicht im Stande, das zu begreifen was er hörte, und der Spieler wüßte oft selbst nicht, ob er unter zehn Noten deren sechs getroffen hätte, zumal wenn eine übertriebene Geschwindigkeit zum Stichblatte dienen müßte. Der Hauptzweck unserer Instrumentisten sowohl als unserer Sänger geht dahin, ein Stück in seiner ihm eigenen Bewegung, mit dem erforderlichen Affecte und Nachdrucke, rein, nett, und deutlich vorzutragen. Mit den Auszierungen gehen sie, zumal im Adagio, sehr behutsam um. Sie setzen nur da aus ihrem Kopfe etwas zu, wo der Componist mit Fleiß Gelegenheit dazu gelassen hat. Ist aber der Gesang des Stücks an sich schon schön, so verunzieren sie denselben nicht durch unmelodische Tändeleyen.

Ich fragte meinen Freund, was für einen Musikgeschmack man hier vorzüglich liebte, den Italienischen oder den Französischen? Er antwortete: Man findet, daß beyde Nationen Gutes und Schlechtes hervorbringen. Unsere Componisten suchen immer das beste zu wählen. Sie prüfen ohne Vorurtheil alles auf das genaueste; und was der Vernunft gemäß und rührend ist, das ahmen sie nach. Das Unsymetrische, Leichtsinnige, Freche und Komische von der einen, und das Platte und Einförmige von der andern Nation findet beydes bey uns nicht Beyfall. Am meisten aber bemühen sich unsere Componisten ein jeder in seinem eigenen, aber vernünftigen Geschmacke, der aus seinem Naturelle geflossen ist, zu schreiben. Bey allem dem aber verstehen sie doch die Kunst, sich zu rechter Zeit zu verstellen, und ihrem natürlichen Hange, wenn es seyn muß, Gewalt anzuthun.

Hierauf erzählte mir mein Begleiter, daß wöchentlich einmal die meisten ihrer Musiker in einem großen Saale zusammen kämen, und nicht allein die bey ihren öffentlichen Musiken aufzuführenden, sondern auch sehr viele andere Musikstücke, von verschiedener Art und Geschmack, und von vielerley fremden Verfassern, alten und neuen, probiereten. Hierbey hätten auch die angehenden Componisten die Erlaubniß, ihre Arbeit zuerst hören zu lassen. Ueberhaupt stünde einem jeden Musiker frey, ein Stück, welches ihm beliebte, ausführen zu lassen; welches auch von allen, ohne Widerrede, willig geschähe. Bisweilen würden mit Fleiß schlechte Stücke vorgelegt, damit die angehenden Componisten daran lernen möchten, was sie zu vermeiden hätten. Ueberhaupt aber hätten diese hier die beste Gelegenheit, sich mit den Eigenschaften und der Wirkung so verschiedener Musikarten bekannt zu machen. Der Nutzen hievon wäre, daß sie sich einen großen Reichthum an Gedanken sammelten, und eine gründliche kritische Einsicht in das, was bey der Ausführung gute und schlechte Wirkung thäte, und welches man auf dem Papiere, ohne eine große Erfahrung,

nicht allemal sehen könnte, erwürben. Wenn bey dieser Versammlung das Musiciren vorbey wäre, so bliebe man wohl noch eine Stunde beysammen, und unterredete sich über die aufgeführten Stücke. Jeder der etwas gescheutes vorzubringen glaubte, hätte die Freyheit seine Meynung zu sagen. Zu dieser Versammlung aber würde niemand als der selbst ein Musiker wäre, gelassen. Endlich erwähnte er noch eines Vortheils, den sie von dieser wöchentlichen Zusammenkunft hätten: nämlich, daß nie keine falsch geschriebenen Stimmen bey öfentlichen Musiken aufgelegt würden; indem man hier alle neu ausgeschriebenen Stücke erst probirte, und die Fehler sorgfältig verbesserte.

Bey allen diesen Beschäftigungen, sagte endlich mein Freund, werden unsere Musiker, durch die Liebhaber der Musik, deren es bey uns sehr viele und sehr vernünftige giebt, sehr aufgemuntert. So wie überhaupt die Gelehrsamkeit, und alle schönen Wissenschaften und Künste in unserer Stadt in großer Achtung stehen: so fehlt es auch der Musik nicht an ihren Freunden. Man läßt einem jeden, der sich in der Musik hervor thut, Gerechtigkeit wiederfahren, und belohnt ihn nach Verdiensten. Weil die meisten unserer Musiker artige und wohl gesittete Leute sind: so schämen sich auch Personen von vornehmen Stande nicht, sie zuweilen, wenn auch gleich nicht musiciret wird, in ihre Gesellschaften zu ziehen.

Wenn sich die Liebhaber der Musik bey uns mit derselben ein Vergnügen machen wollen, so geschieht es nicht in der Absicht, um sich auf Unkosten der Musiker ein Ansehen zu geben, gleich als ob diese von ihnen nur gedungen wären. Es geschieht vielmehr auf eine anständige und freundschaftliche Weise; so daß es läßt, als ob die Musiker das Concert aus eigenem Triebe veranstaltet hätten, um den Liebhabern dadurch eine edle Ergetzung zu verschaffen. Die Zuhörer vergnügen sich an der Musik, ohne darüber zu urtheilen; denn dieses, glauben sie, kömmt nur einigen wenigen zu, welche die Musik gründlich erlernet haben, und vom Vorurtheile, Handwerksneide und Nazarethismus befreyet sind. Bey Anhörung der Musik beobachtet man die größte Stille. Es wird dabey weder geplaudert noch gespielet. Dies muntert nicht allein die Musiker sehr auf; sondern es macht sie auch behutsam, daß sie nicht leicht mit einem schlechten Stücke aufgezogen kommen, noch weniger ein gutes Stück faul und nachläßig ausführen. Ein jeder wendet vielmehr seinen äußersten Fleiß auf den Vortrag seines Stückes an, zu welchem er sich vorher schon sorgfältig vorbereitet hat. Haben es einige Musikliebhaber selbst so weit gebracht, daß sie im Stande sind sich öfentlich hören zu lassen: so geschieht es doch ohne deswegen über die Musiker einen Vorzug zu verlangen. Sie sehen die Musik als ein Nebenwerk an, und begnügen sich an den Vorzügen, welche sie außer der Musik besitzen. Sie sehen

hen es überhaupt nicht gerne, wenn man sie über die Gebühr mit Lobeserhebungen beschüttet: denn sie halten eine gar zu merkliche Schmeicheley für eine heimliche Falschheit, welche ganz gewiß einen Eigennutz zum Grunde hat. Niemand hat die Dreustigkeit, in einem öffentlichen Concerte etwas von seiner Composition aufzuführen, oder sich mit Singen oder Spielen hören zu lassen, der nicht vorher bey besondern Gelegenheiten mehr als einmal von Kennern der Musik Beyfall erhalten hat. Denn obwohl unsere Liebhaber nicht gewohnt sind, wenn ihnen ein Stück misfällt, den Verfasser oder Ausführer desselben ins Angesicht zu beschämen: so mögen sie doch auch nicht gern was stümperhaftes hören. Wenn aber ja einmal so etwas vorkömmt: so lassen sie ihr Misfallen durch eine kaltsinnige Gleichgültigkeit merken, welche dann dem, der an dem schlechten Stücke Ursach ist, wenig Ehre bringet.

Bisher hatte ich den Erzählungen meines so höflichen und freundlichen Begleiters mit Verwunderung und Freude zugehöret. Ich wünschte nichts mehr als eine Gelegenheit zu haben, mich durch mein eigenes Gehör von der Wahrheit und der Wirkung dieser so vortreflichen Musikeinrichtung überzeugen zu können. Wie groß war aber nicht mein Vergnügen, als ich von ihm erfuhr, daß er eben im Begriff stünde, in die Kirche zu gehen, um einer großen Kirchenmusik, welche bey Gelegenheit eines besondern Musikfestes, welches jährlich bey ihnen mit einer Predigt und einer Musik gefeyert würde, und welches eben heute eingefallen war, beyzuwohnen! Er versicherte mich, daß, da bey ihnen die Kirchenmusik am meisten geliebt würde, diesen Tag auch alle Musiker sich dabey einfänden, und sich mehr als jemals dabey hervorzuthun suchten. Wir waren indessen auf einen großen Platz gekommen, auf dessen Mitte ich eine prächtige Kirche erblickte, welche, wie ich von ihm vernahm, die Hauptkirche des Ortes war, worinn eben die heutige große Musik aufgeführet werden sollte. Wir giengen hinein; und mein Begleiter brachte mich an einen bequemen Ort, wo ich nicht nur die Musik sehr gut hören, sondern auch die Musicirenden alle sehen konnte. Darauf verlies er mich, weil er selbst, wie er sagte, bey dieser Musik etwas weniges zu thun hätte. Der Anblick der innern Pracht dieser herrlichen Kirche setzte mich nicht nur in eine große Verwunderung, sondern erregte auch in mir eine durchdringende Ehrfurcht. Die Kirche war länglich rund gebauet. In der Mitte derselben befanden sich zwey große Musikchöre, gegen einander über, auf deren jedem eine große prächtige Orgel stand. Sie waren nicht allzuhoch von der Erde, auch nicht allzuweit von einander entfernet. Auf jedem Chore erblickte ich dreyßig Sänger und funfzig Instrumentisten: die beyden Musikdirectors und die zween Organisten nicht mit gerechnet. Ich suchte meinen Begleiter unter denselben, und siehe, er war der Organist des ersten Chores.

res. Beyde Chöre waren wie Amphitheater gebauet, und die Musiker standen darauf in verschiedenen Reihen immer erhöhet hinter einander. Der Musikdirector auf jedem Chore hatte seinen Platz in der Mitte, aber etwas vorwärts, daß er von einem jeden Musiker desto besser konnte gesehen werden. Der erste Violinist stand ihm, nebst den übrigen Violinisten und den andern Saiteninstrumentisten, zur Rechten, die Sänger aber zur Linken. Die Blaßinstrumentisten standen hinter den Sängern. Auf dem zweyten Chore war es eben so; nur mit dem einzigen Unterschiede, daß die Violinisten dem Musikdirector zur Linken, und die Sänger zur Rechten standen. Auf diese Art hatten die Sänger und Violinisten jede ihres gleichen gerade im Gesicht, und konnten einander also desto deutlicher hören. Die Stimmen waren auf jedem Chore so ausgetheilet: vier Solosänger, nämlich zwo Frauenzimmer und zwo Mannspersonen; sechs und zwanzig Ripiensänger, nämlich acht Soprane, sechs Alte, sechs Tenore, sechs Bässe. Die Instrumente bestanden, gleichfalls auf jedem Chore, aus achtzehn Violinen, vier Bratschen, sechs Violoncellen, zwey Contraviolonen, vier Traversierflöten, vier Hoboen, vier Fagotten, vier Posaunen, drey Trompeten und einem Paar Paucken.

(Künftig weiter.)



XLIII. Brief.

Erste Fortsetzung des XLII. Briefes.

an die

Verfasser der kritischen Briefe über die Tonkunst.

Berlin den 12. April 1760.

Nachdem man mit sechs schönen Glocken, welche einen reingestimmten sechsstimmigen Accord angaben, eingeläutet hatte, präludirten beyde Organisten mit dem vollen Werke: doch nicht zugleich, sondern abwechselnd, mit kurzen einander antwortenden Abschnitten. Anfänglich bestand dieses Vorspiel nur in einer vollen Harmonie: in der Folge desselben zeigten sie aber auch die Geschicklichkeit und Geschwindigkeit ihrer Finger und Füße. Endlich beschlossen sie dasselbe mit ganz schwachen Registern, in der Tiefe, ganz matt, gleich als ob sie die Zuhörer einschläfern wollten. Auf einmal aber fieng die ganze Musik auf beyden Chören mit einem Tutti, und zwar mit solcher Pracht an, daß mir die Haut davon schauerte. Dieses prächtige Chor wurde, nach ein Paar Minuten, durch einen unerwarteten Abschnitt unterbrochen. Ein ganz kurzes Duett von zween Sopranen, vom ersten Chore, welche mit Hoboen begleitet wurden, folgte sogleich. Dieses wiederholten zween Tenoristen vom zweyten Chore, unter der Begleitung von zween Fagotten. Nachdem beyde Partheyen noch einige kurze Nachahmungen, eine gegen die andere, hatten hören lassen, fiel das Tutti mit beyden Chören, wie beym Anfange, wieder ein, wich in die Tonart der Oberquinte aus, und wurde darauf abermals mit dem Duette unterbrochen. Doch das sangen diesesmal zween Aelte, unter der Begleitung von

zwo Traversierflöten, anstatt der Soprane, und anstatt der Tenore zween Bässe, welche Violinen und Bratschen, die in der Tiefe mit einander überein spielten, zur Begleitung hatten. Das Tutti fiel mit beyden Chören noch einmal ein, wechselte nochmals mit den zwo und zwo einzelnen Stimmen, wie vorher geschehen war, ab, und schloß endlich mit beyden überein lautenden Chören.

Auf dieses Chor folgte ein mit Instrumenten begleitetes ziemlich langes Recitativ, welches, ohne dem Texte, der keiner einzelnen Person allein zugehörte, Tort zu thun, von verschiedenen Stimmen, bald auf diesem bald auf jenem Chore, bald von zwo, bald von drey, bald von vier Stimmen abgesungen wurde. Darnach kamen Arien, deren jede aber, außer der gewöhnlichen Violinbegleitung, noch mit einem oder mehrern concertirenden Instrumenten, z. E. Violine, Flöte, Hoboe, Violoncell, Fagott, oder Orgel, versehen war. Zwischen den Arien aber hörte man Recitative, bald mit, bald ohne Begleitung von Instrumenten, wie es der Nachdruck des Textes erfoderte. Auch kam noch ein kurzes Tutti, welches das erste Chor anfieng, das zweyte Chor aber wiederholte, vor: und den Beschluß machte ein Terzett, vom Sopran, Alt und Tenor. Dieses hatte bloß Saiteninstrumente, ohne Orgel und ohne Contraviolon zur Begleitung. Der Tenor war bisweilen concertirend, bisweilen aber hatte er nur die Grundstimme. Den zweyten Theil dieses Terzetts sang das zweyte Chor, das erste Chor aber wiederholte das Da Capo. Endlich machten zwo Strophen aus einem Liede, welche von der ganzen Gemeine gesungen, und von der gesammten Musik mitgespielet wurden, für diesmal den Schluß.

Hierauf betrat ein sehr beredter Geistlicher die Kanzel, und hielt, über einen zu diesem Feste wohlgewählten Text, eine, wenigstens nach meiner Empfindung, sehr rührende geistliche Rede. Jedermann hörte ihm mit der größten Stille und Aufmerksamkeit zu, auch sogar die Musiker, von denen nicht ein einziger aus der Kirche lief. Der Anfang und das Ende seiner Rede bezogen sich so augenscheinlich auf die vorhergegangene, und folgende Musik, daß man sahe, daß sie mit Fleiß hierzu erwählet worden waren.

Zwischen der Predigt wurde wieder ein kurzes Lied, von ungefähr vier Strophen, von der ganzen Gemeine gesungen. So ordentlich es vorher bey der Figuralmusik zugegangen war, so ordentlich gieng es auch bey diesem Chorale; bey welchem nur beyde Organisten mitspielten. Die Bewegung war weder zu langsam, noch zu geschwind. Die ganze Gemeine stimmte so genau überein, daß man hätte glauben sollen, es wäre nur eine Stimme. Die Organisten spielten harmonisch, aber ohne den geringsten Zusatz. Zwischen den Absätzen ließen sie keine wilden Läufer hören, welche die Gemeine nur irre machen, und die Andacht stören. Sie hielten vielmehr die Note, worauf geruhet wurde,

ein

ein wenig aus, und setzten darnach ab, um der Gemeine die Abschnitte deutlich zu machen. Darauf fiengen sie immer, ohne Verzierung, mit der Gemeine wieder an. Die Bässe waren so natürlich, daß sie ein jeder mitsingen konnte, welches auch von vielen Mannspersonen geschahe. Alle Strophen wurden, um die Gemeine in einerley Töne zu erhalten, von den Organisten mitgespielet.

Nach der Predigt folgte, auf ein sehr kurzes Vorspiel der Organisten, ein Satz aus einem **Concerto grosso**, mit welchem beyde Chöre beschäftiget waren. Die Ritornelle desselben, welche mit Trompeten und Paucken und mit Waldhörnern, zu desto mehrerer Pracht, ausgefüllet waren, waren kurz, und mit einem prächtigen Unisonosatze, welcher zum Zwischenspiele diente, untermischet. Die concertirenden Instrumente waren Flöten, Hoboen und Fagotte. Sie hatten mehrentheils kurze Trios, welche bald von dem ersten, bald von dem zweyten Chore vor, immer aber von dem andern wieder nachgemacht, und durch das Tutti unterbrochen wurden. Die Wiederholung eines concertirenden Satzes geschah aber niemals mit eben denselben Instrumenten; sondern die Fagotte des einen Chors antworteten immer den Hoboen des andern, und wiederum die Hoboen des einen, den Fagotten andern Chores. Nur die Flöten wurden bisweilen wieder durch Flöten beantwortet, und alsdann spielten beyde Orgeln, mit scharfen Registern, ohne einiges anderes Instrument, den Unisonosatz aus dem Ritornelle dazwischen: welches eine schöne Wirkung that.

Auf dieses Concerto grosso folgte wieder ein mit Instrumenten begleitetes Recitativ, wie beym Anfange: nur mit dem Unterschiede, daß, da die Begleitung des erstern blos aus Violinen bestand, hier auch Flöten, Fagotte und Waldhörner, mit ins Spiel gezogen waren. Alsdenn kam wieder eine Arie, noch ein Recitativ, und auf dieses ein Duett. Ich merke an allem, daß sich, bey dieser Musik, der Dichter und der Componist sehr freundschaftlich mit einander verstanden haben mußten.

Den Beschluß machte endlich noch ein Tutti mit beyden Chören, welches sich aber bald in eine zweychörige Fuge verwandelte, in welcher die Posaunen von beyden Chören nur immer das Hauptthema mit den Singstimmen überein mit bliesen. Den Anfang dieser Fuge machten die mit den Fagotten und Quartposaunen begleiteten Singbässe von beyden Chören. Auf diese folgten, wie gewöhnlich, der Tenor und Alt unter der Begleitung der Tenor- und Altposaunen. Mit dem Eintritte des Soprans aber traten nebst der ersten Violine und der Discantposaune, auch zugleich alle übrigen Instrumente nebst den Orgeln ein: und dieser Eintritt that eine ganz besondere Wirkung. Auf das von beyden Chören mit einander vorgetragene Thema folgten Zwischenspiele, mit welchen beyde Chöre einander concertirend beantworteten; und vermittelst

dieser Zwischenspiele geschah die Ausweichung in die Tonart der Obersexte von der Haupttonart, in welcher das Thema, auf dem ersten Chore, wieder vorkam, und zwar unvermuthet durch den Sopran, welchem der Alt als Gefährte folgte. Vom zweyten Chor antwortete der Tenor als Führer, und der Baß als Gefährte, wobey jedoch die andern Stimmen nicht müßig waren. Das Zwischenspiel lösete, auf beyden Chören, wieder wechselsweise das Thema ab, führte zurück in die Haupttonart, und machte mit dem zweyten Chore einen Abschnitt, welcher vom ersten Chore nachgeahmet wurde, aber doch noch einen sich wohl schickenden Anhang hatte, welchen bloß die Instrumente ohne Singstimmen einige Tacte lang fortsetzeten. Hierauf führte das zweyte Chor, mit dem Sopran, welchem Alt, Tenor und Baß folgten, ein Gegenthema ein, dieses wurde in die Tonart der Quarte eingeleitet, und vom ersten Chore nachgemacht. Das Zwischenspiel unterbrach auch dieses wieder, und führte endlich, bey abermals pausirenden Singstimmen in die Haupttonart zurück. Sobald als die Instrumente dieses erreichet hatten, traten beyde Chöre, wie Anfangs, mit dem Hauptthema wieder ein, vereinigten aber dasselbe mit dem Gegenthema. Das Zwischenspiel mit beyden abwechselnden Chören mischte sich abermals darein, berührte in der Kürze eine noch nicht gehörte Nebentonart, kehrte aber bald wieder zur Haupttonart zurück. In dieser wurde nunmehr das Hauptthema, von beyden Chören überein, in allen vier Stimmen, alla Stretta angebracht. Nach dessen Endigung wurde auch das Gegenthema über einen Point d'Orgue in der Dominante der Haupttonart ins Enge getrieben; und weil die Worte über diesem Gegenthema den Beschluß des Textes ausmachten, so wurde auch mit demselben endlich, durch Anhang eines kurzen willkührlichen harmonischen Gesanges, unter Begleitung aller Instrumente, in möglichster Pracht geschlossen.

Zum Ausgange concertirten beyde Organisten wieder mit einander, wie Anfangs; sie nahmen das Zwischenspiel aus der Fuge zum Hauptsatze, vermischten dasselbe mit ihren eigenen Einfällen, und machten damit das schöne Ende einer außerordentlich schönen Kirchenmusik.

Das Vergnügen, welches ich über alles dieses empfunden, ist meine Feder nicht vermögend zu beschreiben. Nicht den geringsten Mangel habe ich dabey wahrgenommen, weder in der Composition, noch in der Ausführung. Es schien als wenn die Musiker sowol dem Leibe als dem Geiste nach durch verborgene Triebfedern regieret würden; daß alles so seyn müßte, und nicht anders seyn könnte. Alle Ripiensänger verstärkten und verminderten den Ton bey langen Noten so einmüthig, daß alles eine einzige Stimme zu seyn schien. Der Strich aller Bogeninstrumentisten schien einer zu seyn, und einerley Lust schien

alle

alle Blasinstrumente zu beseelen. Und die Solosänger, • • • doch von diesen will ich nicht einmal was erwähnen. Man wird ohnedem wohl von den übrigen auf diese schlüßen können. Noch itzo kann ich nicht ohne das empfindlichste Vergnügen an diese musikalische Erscheinung gedenken; und ich schreibe es blos diesem Vergnügen zu, daß mir mein Gedächtniß so getreu gewesen ist, und mir alle Umstände so deutlich und richtig wieder vorgestellet hat.

Nach Endigung der Musik kam mein Führer wieder zu mir. Er fragte mich, wie mir diese Musik gefallen hätte. Ich konnte ihm nicht anders antworten, als durch ein aufrichtig Bekentniß, daß ich zwar, an vielen Orten, sehr schöne Kirchenmusiken gehöret, aber doch noch keine, welche, ohne alle Pedanterey so künstlich, und doch so erhaben, andächtig, rührend und einnehmend gewesen, und zugleich mit solcher Vollkommenheit und Genauigkeit ausgeführet worden wäre, als diese itzige. Ich dankte ihm aufs höflichste für das ausnehmende Vergnügen, welches er mir heute verschaffet hätte, und wollte mich bey ihm beurlauben. Allein er sagte: Sie müssen noch nicht von uns gehen; Sie haben noch nicht alles gehöret, was heute bey uns zu hören ist. Es wird diesen Abend noch ein **Oratorium** über eine biblische Historie, auf Unkosten der Liebhaber, aufgeführet. Die Zuhörer müssen für den Eintritt ein gewisses bezahlen. Alles was einkommt, wird unter die Musiker, für ihre heutige Bemühung, vertheilet. Was aber morgen, bey nochmaliger Aufführung gewonnen wird, ist für die Armen bestimmt. Er versprach mir, mich auch in dieses Oratorium zu führen; und ich nahm sein Anerbieten mit Freuden an. Hierauf verlies er mich; wollte aber um eine bestimmte Zeit sich wieder auf dem Platze vor der Hauptkirche einfinden.

Diese Einsamkeit verstattete mir, indem ich die Straßen langsam auf und abspazierte, der angehörten Musik in der Stille nachzudenken, und meine Einbildungskraft auf eine angenehme Art damit zu beschäftigen. Ich wiederholete in meinen Gedanken die Musik Stück vor Stück, insonderheit die Tuttisätze und die Fuge. Alles hatte in meinem Gedächtnisse einen so lebhaften Eindruck gemacht, daß ich mir bey allen merkwürdigen Stellen einbildete, die Partitur vor mir zu haben. Unter diesen Betrachtungen war die Zeit unvermerkt verflossen, und ich glaube, daß ich Essen und Trinken darüber vergessen haben muß. Mein Führer stellete sich versprochenermaßen wieder ein, um, weil es noch Zeit war, mit mir noch einen kleinen Spatziergang zu thun. Auf einem andern großen Platze, den wir paßireten, fiel mir ein gewisses großes, zwar altes, aber doch nach gothischer Bauart prächtiges Gebäude vorzüglich in die Augen. Mein Freund berichtete mich, daß dieses eine der öffentlichen Schulen ihrer Stadt wäre, welche aber dieses besondere hätte, daß sie zu dem Ende gestiftet worden,

daß diejenigen, welche von der Musik ihr Hauptwerk machen wollten, darinn, nicht allein in der Musik, sondern auch in allen andern einem rechtschaffenen Musiker nöthigen und anständigen Wissenschaften, unterrichtet werden sollten. Diese Schule, sprach er weiter, ist durch milde Stiftungen der Vorfahren, mit so reichlichen Einkünften versehen worden, daß davon zwey und siebenzig junge Leute mit Kost, Kleidung, Wohnung und Unterricht versehen werden können. Dafür dürfen sie nichts weiter thun, als bey unsern Kirchenmusiken die Chöre singen. Wer in diese Schule aufgenommen werden will, muß wenigstens so viel schon singen können, daß er im Stande ist etwas vom Blatte weg zu treffen: dann werden sie durch zween geschickte Sangmeister, sowohl jeder besonders, als alle zusammen, weiter in der Singkunst unterrichtet. Die Schüler werden in genauer Aufsicht gehalten; und auf ihre Sitten und Lebensart giebt man ernstlich Achtung. Dagegen werden sie auch so gut als immer möglich verpfleget; und es ist ein eigener Aufseher bestimmt, welcher Acht haben muß, daß ihnen nicht das geringste, von dem was ihnen bestimmt ist, abgehe, und daß sie nicht nur mit reinlichen und gesunden Speisen zur Gnüge, sondern auch mit saubern Kleidern und properer Wäsche, u. s. w. versehen werden. Sie stehen unter keinem sklavischen Zwange; doch giebt man auch auf einen jeden insbesondere Achtung, und zieht von seiner Aufführung Nachricht ein: daher es denn wohl zuweilen geschieht, daß mancher, über irgend eine begangene Thorheit, welche er ganz verborgen gehalten zu haben glaubte, unvermuthet öffentlich beschämet oder gar bestrafet wird. Wer ein bey der Musik brauchbares Instrument lernen will, der findet zu jedem einen guten Meister: und damit keiner den andern durch seine besondere Musikübung stören möge, so sind auch ihre Wohnungen so bequem eingerichtet, und die Ordnung ihrer Stunden ist so wohl eingetheilet, daß nicht etwan einer, auf eben derselben Stube, sich auf der Hoboe exerciret, wenn sein Stubengesell die Lectionen über den Batteux wiederholen will; oder ein anderer die Flatterzunge auf der Trompete übet, wenn sein Nachbar auf Veränderungen über ein Adagio sinnet. Alle müssen, vermittelst des Claviers, die Grundsätze der Harmonie lernen. Zu gewissen Stunden werden die allgemeinen Gesetze des guten Vortrags in der musikalischen Ausführung gelehret. Zu gewissen Stunden werden die allgemeinen Gründe aller schönen Wissenschaften und Künste, und ihre Verbindung unter einander, gezeiget, dabey aber besonders auf die Musik angewendet. Die lateinische und griechische, die französische und italienische, vorzüglich aber, welches vielleicht manchen paradox scheinen möchte, die deutsche Sprache, werden in dieser Schule gelehret, und die besten Schriftsteller in einer jeden, vornehmlich aber die alten griechischen und römischen Dichter und Redner, gelesen und erkläret, und daraus

die
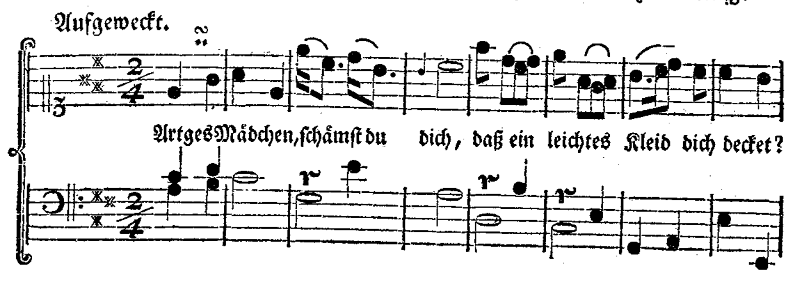
die allgemeinen Grundsätze der schönen Wissenschaften bewiesen und erläutert. Ueber dieses wird in dieser Schule die Theologie, die Weltweisheit, die Mathematik, die Naturlehre, und von der Arzneykunst so viel, als ein Mensch zu Bewahrung und Erhaltung seiner Gesundheit zu wissen nöthig hat, gelehret. In einer besondern Klasse wird zum guten Lesen, und einer richtigen Deklamation, und zugleich zur Scansion der Wörter, vornehmlich der deutschen, lateinischen und italienischen Sprache Anleitung gegeben. Hier werden auch die Regeln des poetischen Sylbenmaßes erkläret: und zu Ausübung alles dessen bald Reden, bald schöne Stellen aus einem Dichter, unter Aufsicht eines im Declamiren sehr erfahrnen Lehrers, abgelesen. Wieder in einer andern Klasse, werden, zur Vorübung der Sangcomponisten, die hier erlernten Regeln des poetischen Sylbenmaßes und rhetorischen Ausdrucks, mit dem musikalischen Tonmaße und Ausdrucke, unter Anweisung eines geschickten Componisten, verbunden. Doch sind auch die, welche sich blos auf Instrumente legen wollen, angehalten, diese Lectionen zu besuchen. Denn man glaubt, daß auch ein Instrumentist, wenigstens alsdann, wenn er Sangmusiken begleitet, die Regeln einer guten Declamation verstehen müsse. Des Vortheils nicht einmal zu gedenken, welcher ihm, wenn er nachdenken will, auch bey dem Vortrage der bloßen Instrumentalmusik daraus erwächst. Hingegen hält man es den Instrumentisten zu Gute, wenn sie auch gleich dann und wann die Vorlesungen über die griechische Grammatik versäumen, um sich unter währender Zeit etwan den Gebrauch des mezzo manico auf der Violine geläufiger zu machen.
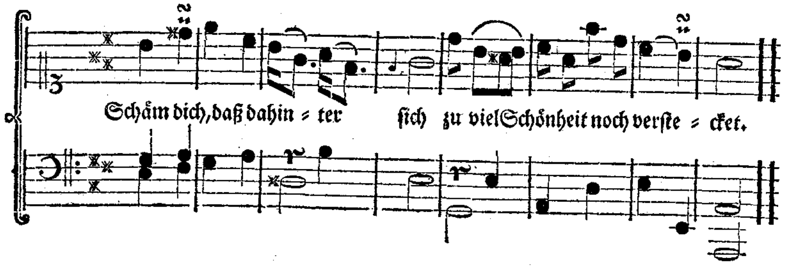


Doris im Nachtkleide.

Von dem Verfasser der scherzhaften Lieder; componirt vom Herrn A. Z.

Aufgeweckt.





Artges Mädchen! schämst du dich,
Daß ein leichtes Kleid dich decket?
Schäm dich! daß darhinter sich
Zu viel Schönheit noch verstecket!

Sah man einen Palatin
Auf Cytherens Busen schwimmen?
Oder Schnabeleisen glühn,
Um das blonde Haar zu krümmen?

Frey ließ sie, der Weste Spiel
Es von weißen Schultern fallen,
Und der süßen Neugier Ziel,
Stolz die Brust entgegen wallen.

Keine Spitze, kein Gewand
Drückte die polirten Glieder,
Nur des Gürtels leichtes Band
Lief von stolzen Hüften nieder.

Doch war jedes unterthan,
Wo ihr Blick die Herrschaft übte,
Menschen beteten sie an,
Und der ganze Himmel liebte.

Du, an gleicher Anmuth reich,
Laß dir deine Macht nicht nehmen!
Du bist einer Göttin gleich,
Und kannst dich so menschlich schämen?

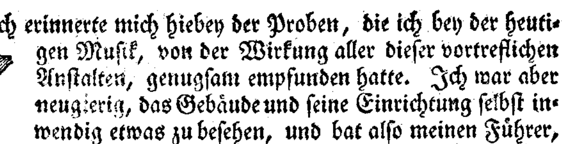
XLIV. Brief.

Zweyte und letzte Fortsetzung des XLII. Briefes.

an die

Verfasser der kritischen Briefe über die Tonkunst.

Berlin den 19 April 1760.



Ich erinnerte mich hiebey der Proben, die ich bey der heutigen Musik, von der Wirkung aller dieser vortreflichen Anstalten, genugsam empfunden hatte. Ich war aber neugierig, das Gebäude und seine Einrichtung selbst inwendig etwas zu besehen, und bat also meinen Führer, mir dazu, so viel als die Zeit noch litte, behülflich zu seyn. Er führte mich also in diese Schule. Unterwegens erzählte er mir noch, daß die Lehrer an dieser Schule, wenn ihr Amt auch eigentlich keinen Einfluß in die Musik hätte, dennoch alle insgesamt Freunde der Musik wären. Sie hätten nicht die Gewohnheit, die Schüler durch beissende Stichelreden, noch weniger durch öffentliche unter ihre Programmata gesetzte Schandgemälde, am allerwenigsten durch offenbare Grobheiten und Scheltworte von der Musik abspänstig zu machen. Dagegen hörten die Schüler nicht allein die grammatisch-kritischen Anmerkungen des Conrectors, welche dieser, weil er ein starker Grieche wäre, bey der Erklärung der griechischen Schriftsteller fast bis zum Ueberfluß mit einstreuete, mit der größten Aufmerksamkeit, als Orakelsprüche an: sondern sie kauften sich auch alle seine gelehrten Anmerkungen über dieses oder jenes griechische Fragment, wenn sie im Drucke herauskämen, begierigst. Und ihrem leutseeligen und freundlichen Rector, brächten sie, außer verschiedenen kleinen Musiken, mit welchen sie ihm

zuweilen ein unverhofftes Vergnügen machten, alle Jahre, an seinem Geburtstage, eine solenne Abendmusik, von welcher der Dichter, der Componist, und die Ausführer alle aus der Zahl seiner Untergebenen wären, und bey welcher alle seine Schüler, ein jeder nach seiner Art, absolut etwas zu thun haben müßten, wenn sie sich nicht für äußerst beleidigt halten sollten. Eine gleiche Ehre wiederführe dem obersten Musiklehrer in dieser Schule. Sie können nicht glauben, sagte mein Freund, was für artige Proben eines hervorkeimenden poetischen und musikalischen Genies, bey diesen Gelegenheiten, immer an den Tag kommen: und wenn Sie die Ausführung einer dieser Musiken hören sollten; so würden sie darauf wetten, daß es wenigstens eine mittelmäßige Capelle irgend eines Fürsten seyn müßte, welche musicirte. Bey diesen Gelegenheiten bedanken sich auch diejenigen, welchen die Musik gebracht worden, jedesmahl in einer zwar ganz kurzen, doch sehr liebreichen Rede, in welcher man nichts anders als den zärtlichen Vater, welcher seine geliebten Kinder seiner Freundschaft versichert, wahrnehmen kann. Hiebey entdeckte er mir noch, daß der Text zu der heutigen Kirchenmusik, von dem nur gedachten Rector dieser Schule verfertiget worden wäre.

Nunmehr war ich mit meinem Führer schon in die Schule hinein gekommen. Nachdem er mir etliche allgemeine Anstalten gezeiget hatte, führete er mich endlich in ein Zimmer, in welchem eben die Vorübungen der Sangcomposition gehalten wurden. Hier lehrte man also, wie Worte nach ihrer rhetorischen und poetischen Scansion in ein ihnen angemessenes musikalisches Metrum gebracht werden müßten; wie eine richtige rhetorische Declamation und der Nachdruck der Worte, auch bey dem Gesange beobachtet werden könnte und müßte. Es wurde gezeiget welche Sylben, um alle Undeutlichkeit und Mißdeutung zu verhüten, unter anschlagende oder durchgehende Tactglieder gebracht werden müßten; welche Sylben aufsteigende und welche absteigende Noten verlangten, u. s. w. Zu diesem Ende wurde allen Schülern eine oder zwo Zeilen, bald in Prosa, bald in gebundener Rede, bald in deutscher, bald in lateinischer, bald in italiänischer Sprache aufgegeben, welche sie, ein jeder für sich, in einer ganz simpeln Melodie, doch mit genauer Beobachtung des Tacts, und des musikalischen Rythmus, mit Noten versehen, und hernach dem Lehrer zeigen, und die Verbesserung der etwan eingeschlichenen Fehler anhören mußten. Der Lehrer verbesserte auch diese Fehler nicht allein treulich; sondern er zeigte auch die Ursachen deutlich an, warum ein jedes so und nicht anders seyn müßte. Bey diesen Gelegenheiten streuete er auch viele andere zur Sache gehörige praktische Anmerkungen mit ein. Er bewieß z. E. daß keiner in einer Sprache etwas gutes componiren könnte, der diese Sprache nicht gründlich verstände, und

sie

sie auch, ihrem eigenen Tone gemäß, zu reden wüßte. Er gab die Ursachen an, warum man auf einem i oder u sich mit der Stimme nicht lange aufhalten, keine Dehnungen oder Triller darauf machen, noch weniger sie mit Noten in der äußersten Höhe versehen dürfte; und was dergleichen nützliche praktische Anmerkungen mehr waren. Einen ziemlich erwachsenen Menschen, welcher, ohne Zweifel aus Nachläßigkeit, in seinen Noten et exultavit und gloria, und hernach wieder im Deutschen **leben** und **Vater** scandiret hatte, verurtheilete er, zum großen Gelächter der andern, daß er die Leseklasse wieder acht Tage lang besuchen sollte. Ich bewunderte diese genaue Beobachtung dessen was recht ist, und überdachte zugleich den großen Vortheil, welchen angehende Compositionsschüler davon haben, wenn sie schon vorher so viele Steine des Anstossens, über welche manchmahl noch wohl gar sehr geübte Contrapunctisten stolpern, aus dem Wege geräumet haben. Nunmehr verließen wir die Schule wieder, und giengen nach dem Orte zu, wo das Oratorium aufgeführet werden sollte.

Unter Wegens fragte ich meinen Führer, ob bey ihnen auch Opern vorgestellet würden. Er sagte: Ja. Es wäre sogar erst vor kurzem, bey einer besondern Gelegenheit, eine ungewöhnlich große und prächtige Oper, und zwar unter freyem Himmel, auf dem Theater, welches ich vielleicht in dem Garten, in welchem ich ihn zuerst angetroffen hatte, von fern gesehen haben würde, aufgeführet worden. Die Decorationen dieser Oper, deren bey jedem Acte nur eine, folglich in allem drey gewesen wären, wären alle durchsichtig erleuchtet gewesen. Das Orchester hätte aus zwey hundert Instrumentisten und die Chöre aus hundert Sängern, die Acteurs des Singspiels nicht mit dazu gerechnet, bestanden. Die Musik dieser Oper wäre mehr pathetisch, ausdrückend und harmonisch, als galant, und also recht das Mittel zwischen Kirchen- und Opernstyl gewesen: weil ein galanter Gesang, bey einem so zahlreichen Orchester unmöglich, verschiedener Ursachen wegen, eine gute Wirkung thun könnte. Ich ersuchte meinen Freund weiter, mir von der Beschaffenheit ihrer Opern überhaupt einen Begriff zu geben. Er antwortete mir: Die Oper, von der ich itzo geredet habe, war nur einem besondern Vorfalle gewidmet, und wurde nur zweymal aufgeführet. Unsere übrigen Opern werden nicht so stark besetzt wie diese, und die Composition derselben ist auch viel galanter, niemals aber üppig, oder bizarr, oder frech, oder niederträchtig. Allezeit ist sie gründlich und gefällig, und der vorhabenden Materie genau angemessen. Die Poesie derselben hat immer einen moralischen Endzweck, welcher, obgleich durch verschiedene Wege, doch immer auf die Verbesserung der Sitten abzielet. Die Materie unserer Opern ist niemals aus der Fabel, sondern nur immer aus einer berühmten, auf un-

unserm Erdballe vorgefallenen, heroischen Geschichte hergenommen. Wir können uns weit leichter einbilden, daß der gütige Titus oder der fromme Aeneas gesungen habe, als daß der stolze Phaeton die Sonne auf einem Wagen mit vier Pferden über den Horizont geführet, sich damit aus dem Wege verirret, und den halben Himmel angestecket habe. Halbgötter zu schaffen, überlassen wir unsern Dichtern bey andern und schicklichern Gelegenheiten. Die Bedürfnisse eines Heldengedichts sind deswegen nicht allemal auch die Bedürfnisse eines Singspiels. Die Tänze in unsern Opern sind allezeit, nicht sowohl ein Zwischenspiel, als vielmehr eine nothwendige Folge der Geschichte. Desto bessere Wirkung thun sie aber auch. Sie sind immer heroisch und gehören zur hohen Tanzkunst. Groteske Ballette werden in unsern Opern selten angebracht: es müßte denn seyn, daß man etwan einmal z. E. in einer bergigen Gegend, in welcher sich ein Act ohne einen besonders erheblichen Vorfall geendiget hat, Bergleute oder Schäfer tanzen ließe. Niemals hat noch bey uns eine vor langer Weile auf dem Theater jähnende schläfrige Furie das heilige Kreuz vor den Mund gemacht. Bey allen unsern Balletten tanzen unsere Tänzerinnen mit aller nur möglichen Bescheidenheit und Ehrbarkeit. Sie glauben, daß sie zwar da sind, um durch die Geschicklichkeit ihrer Leibesbewegungen die Zuschauer zu ergetzen, ja wohl gar in Erstaunen und Verwunderung zu setzen; keinesweges aber um bey den süßen Herren unerlaubten Appetit zu erwecken.

Der Poet und der Componist arbeiten beyde zu einem gemeinschaftlichen Endzwecke. Einer bequemt sich dem andern. Jener in Ansehung des Sylbenmaßes, der Versarten, der leichtfließenden und wohlschallenden Worte, der abwechselnden Affecten, u. s. w. Dieser im richtigen Ausdrucke des Sinnes sowol als der Leidenschaften.

Hierbey fragte ich meinen Führer, wie sie wegen Austheilung der Rollen mit ihren Sängern zurecht kämen? Er antwortete mir: Unsere Opersängerinnen und Sänger sind eben solche wohlgesittete Leute, als ich Ihnen von allen unsern Musikern überhaupt heute schon erzählet habe. Weil ein jeder oder eine jede von ihnen Geschicklichkeit genug besitzet, allemal die erste Rolle vorstellen zu können; so lassen sie es gar gerne geschehen, wenn bey Austheilung der Rollen, unpartheyisch verfahren, und nicht sowohl auf den Rang oder Vorzug, den einer noch etwann vor dem andern im Singen hat, als vielmehr darauf gesehen wird, welche Person sich zu dieser oder jener Rolle, und dem dabey vorzustellenden Charakter am besten schicket. So nimmt man z. E. niemals einen Alten zu der Rolle eines jungen Liebhabers, noch einen unbärtigen Jüngling zu der Rolle eines Vaters. Kein junges Frauenzimmer stellt die Mutter einer viel ältern Tochter vor. Sonst würde sich jeder seiner Rolle selbst schämen, wo

nicht

nicht gar darüber lachen. Auf diese Art bekömmt zwar wohl zuweilen der erste Sänger die letzte, und der letzte die erste Rolle. Dieser Eingriff in seinen musikalischen Rang aber ist von keinen üblen Folgen. Denn, so bald die Oper zu Ende ist, nimmt ein jeder den Rang, welchen ihm seine Verdienste gegeben haben, wieder ein.

Ein jeder Acteur spielt seine Rolle mit gutem Anstande, und sucht sich in den Affect zu setzen, welchen dieselbe erheischet. Er wird niemals lachen wo er weinen, oder eine furchtsame Mine blicken lassen, wenn er einen Helden vorstellen soll. Die Decorationen sind immer sehr sinnreich erfunden, sehr prächtig gemahlet, und sehr helle erleuchtet: und werden in der größten Geschwindigkeit, ohne sonderliches Geräusch, gewechselt.

Mein Führer würde mir vermuthlich noch mehreres erzählet haben, wenn ihm nicht jemand entgegen gekommen, und ihm berichtet hätte, daß das Oratorium bald angehen würde. Wir eilten also hinein: doch sagte er mir noch, daß ich mich nicht wundern sollte, wenn ich von ihren Sängern keine Cadenzen hören würde: denn diesen musikalischen Unsinn hätte der Mißbrauch bey ihnen längst ekelhaft gemacht. Nur sehr selten, wenn der Sänger recht von seinem Affecte durchdrungen wäre, ließe er vor dem Schlusse der Arie etwann noch ein solches Inpromtü fliegen; dieses wäre aber gemeiniglich sehr schön, und zeigte, daß es aus Empfindung herrührte.

Der Ort, wo das Oratorium vorgestellet werden sollte, war ein sehr geraumer und schön erleuchteter Schauplatz. Die ganze Musik befand sich auf dem Theater. Vorn an saßen die Sänger, und hinter ihnen die Instrumentisten, in guter Ordnung, auf immer hinter einander stufenweise erhöheten Bänken. In der Mitte dieses Amphitheaters stand ein Positiv, welches aber beynahe die Größe einer kleinen Orgel hatte. Auf diesem wurden, wie ich in der Folge bemerkte, nur die Tutti und Ritornelle mit accompagniret. Bey den Solosätzen und den Recitativen aber, wurde der Generalbaß auf zween starken und hellklingenden Flügeln gespielet.

Das Parterre und die Logen waren so von Zuhörern angefüllet, daß man Mühe hatte durchzukommen.

Die Solosänger bestanden aus sieben Personen: zween Sopranistinnen, einer Altistinn, zween Tenoren, und zween Bässen. Der Sänger zu den Chören, und der Instrumentisten, war eine große Anzahl. Die Composition in diesem Oratorio that gleichfalls eine außerordentlich schöne Wirkung.

Eine Ouvertüre machte den Anfang. Sie war aus einer kleinern Tonart gesetzt. Der erste Satz derselben war sehr ernsthaft und harmonisch, wurde aber mit gefälligen Triosätzen vermischet, und mit diesen wechselten wieder erhabene

Tuttisätze ab. Nach einer kleinen Ausschweifung in ein paar Nebentonarten, kam man wieder in die Haupttonart zurück; darauf aber endigten zwo Flöten mit ihrer Grundstimme diesen ersten Satz, in einem Trio, durch eine halbe Cadenz in der Oberquinte der Haupttonart. Unter dieser trat der Hauptsatz einer Fuge ein, welche vierstimmig wurde, und ein umkehrbares Contrasubject hatte. Das Hauptthema war ernsthaft, und bestand aus langen Noten im Allabrevetacte. Das Contrasubject hingegen war lebhaft, und trat bey dem dritten Tacte des erstern mit Viertheilnoten ein. Hiemit wurde so lange, durch Führer und Gefährten, in der Haupttonart und in der Quinte fortgefahren, bis eine jede Stimme das Hauptthema und das Contrasubject vorgetragen hatte. Alsdann kam ein kurzer Zwischengedanke, welcher unter den beyden Violinen einen Wettstreit vorstellete. Dieser wurde bald vom Baß, bald von der Bratsche begleitet, und durch Transpositionen, endlich ohne Baß dreystimmig in eine fremde Tonart geführet. Unter diesem Zwischenspiele trat der Baß unvermuthet wieder mit dem Hauptthema ein. Die Violinen verließen indessen das Zwischenspiel nicht eher, als bis die Bratsche mit dem Contrasubject sich meldete. Und so wurde diese Fuge, in verschiedenen Tonarten, nach den Gesetzen des Contrapuncts durchgeführet, endlich alla Stretta gebracht, und meisterhaft geendiget. Darauf fieng die Sangmusik mit einem großen Chore an. Das Oratorium war von drey Acten. Jeder Act bestand aus vier Arien, einem Duett, einem Terzett, zwey Chören, und den gewöhnlichen theils accompagnirten theils einfachen Recitativen. Die Chöre waren theils Fugen, theils freye Nachahmungen. Die Arien waren mehr lebhaft als die in der Kirchenmusik; aber weniger lustig und frey als Opern-Arien. Die Duette, Terzette und Chöre waren ungemein wohl ausgearbeitet: dabey aber so rührend und gefällig, daß auch Zuhörer, welche gar keine Kenntniß der Musik hatten, daran großes Vergnügen fanden. Alle Solosänger und Sängerinnen hatten durchgehends auserlesen schöne Stimmen. Ihr Vortrag war rührend und andächtig. Man konnte aus ihren Gesichtern bemerken, daß ihnen das Singen von Herzen gieng, und daß sie von den Worten selbst gerühret waren. Diejenigen, welche etwas zu singen oder zu recitiren hatten, standen allemal von ihren Stühlen auf. Willkührliche Veränderungen bemerkte man nicht häufig: wenn aber ja einige gemacht wurden; so schien es, als wären sie mit aus des Componisten Feder geflossen. Passagien und Triller hörte man nicht zum Ueberfluß, und nur immer da wo sie sich hinschickten. Vor allen andern Sängern war mir der eine Baßist besonders merkwürdig. Dieser schien zwar eigentlich ein Baritonist zu seyn; doch hatte er einen so großen Umfang der Stimme, daß er fast die Tiefe eines tiefen Basses, und beynahe die Höhe eines Te-

Tenors, mit großer Gleichheit, und ohne den geringsten Abfall der Stimme, ganz ungezwungen erreichte. Seine Stimme war zwar an sich selbst stark und völlig, doch dabey sehr geläufig; und er war so vollkommen Meister davon, daß er ein Adagio so schön und rührend absang, als es immer der beste Altist hätte thun können. Die zweyte Arie, welche er zu singen hatte, war durch und durch fugirt, und er führete sie mit ungemeinem Nachdrucke und Feuer aus. Man merkte es eigentlich, daß diese Arien für ihn besonders gemacht waren: so wie überhaupt jeder Sänger, in dem was er zu singen hatte, aufs beste eingekleidet, und fast alles, was seiner Stimme vortheilhaft seyn konnte, recht mit Fleiß heraus gesuchet worden war.

Nachdem der erste Act vorbey war, öfnete sich mir eine neue Scene. Mein Freund, der Organist des ersten Chores, über den ich mich, den ganzen Act durch, gewundert hatte, daß er nichts mehr zu thun hätte, als nur die Tutti auf dem Positive mit zu accompagniren, spielte nunmehr auf diesem Positive, welches sehr wohlklingende Register hatte, ein Concert. Dieses war sehr schön ausgearbeitet, und dem Instrumente, welchem die Concertstimme gewidmet war, vortreflich gemäß gesetzt. Das letzte Allegro desselben war eine sehr brillante Fuge, zwischen welcher das Positiv seine concertirenden Sätze hatte, unter denen die begleitenden Instrumente, an verschiedenen Orten, mehr als ein ungemein sinnreiches Spiel mit dem Hauptthema anbrachten. Die eigene Ausführung des Concertisten war zwar sehr feurig, dabey aber im höchsten Grade deutlich, nett und rein, und zeugte von einer ungemeinen Fertigkeit. Von meinen Nachbarn, welche sich über dieses Concert, doch ganz sachte, unter einander besprachen, erfuhr ich, daß dasselbe auch von dieses vortreflichen Organisten eigener Composition wäre. Man kann leicht denken, wie sehr dieses meine Hochachtung und Liebe für ihn noch vergrößert haben müsse, da er sie ohnedem schon, die ganze Zeit über, welche ich in dieser Stadt zugebracht, durch so viele mir erwiesene Freundschaft, sich ganz zu eigen gemacht hatte.

Zwischen dem zweyten und dritten Acte wurde ein nicht weniger schönes Concert, mit drey verschiedenen concertirenden Instrumenten, nämlich einer Traversierflöte, einer Violine und einem Fagott, gespielet. Ich vermuthete gleich, daß es von der Arbeit desjenigen ersten Violinisten seyn müßte, von welchen mir mein Führer vorher erzählet hatte, daß er viele Instrumente kennete: und meine Nachbarn versicherten mich, daß ich mich in meiner Muthmaßung nicht betrogen hätte. Ich bewunderte dabey die so geschickte Vermischung dieser drey so sehr von einander unterschiedenen concertirenden Instrumente, von denen jedes immer das erste zu seyn schien, und doch beständig seiner eigenen Natur gemäß gesetzet war, und niemals etwas vormachte, welches eins von den beyden an-

dern

dern nicht eben so bequem hätte nachmachen können. Der Verfasser dieses Concerts spielte selbst die concertirende Violine dabey, und er spielte sie sehr schön.

Die Sangmusik der beyden leztern Acte des Oratoriums, war nicht nur eben so schön, als die vom ersten Acte; sondern sie schien vielmehr, von Arie zu Arie immer an Schönheit zu wachsen, und sich zu verstärken. Ueberhaupt war Ausdruck der Worte, schöner Gesang, Richtigkeit des harmonischen Satzes, und alle sich am besten ausnehmende contrapunctische Künste, musikalisches Licht und Schatten, schöne Verbindungen der Gedanken, neue Erfindungen, Feuer, Zärtlichkeit, richtige Cäsur, und ein genau abgemessener Rythmus, sinnreiche Wahl der begleitenden Instrumente, unpartheyische Einkleidung der Sänger, mit einem Worte, alles was eine Sangmusik schön machen kann, in der Composition dieses Oratoriums eben so wohl als der vorigen Kirchenmusik mit einander aufs beste vereiniget; und die Ausführung kam immer mit der Composition aufs schönste überein. Insbesondere machte das lezte große concertirende Chor, in diesem Oratorio, einen so empfindlichen Eindruck auf mein Gemüth, daß ich beynahe ganz außer mich gerieth. Doch, ich hatte kaum die Hälfte von diesem Chore angehöret, als ich, durch unsern Nachtwächter, welcher eben vor meinen Fenstern sein: Der Tag vertreibt ꝛc. mit einer gräßlichen Stimme abrufte, plötzlich aufgewecket wurde. Ich sahe nunmehr, zu meinem größten Verdrusse, daß ich in meinem Bette lag, und daß alle die vorher beschriebene schöne Musik nichts als ein Traum gewesen war.

Ich bin mit besonderer Hochachtung

Meine Herren

Ihr

am 8 März 1760.

ergebenster Diener,

Enypniosophos.



XLV. Brief.

an die

Gesellschaft.

Berlin den 26 April 1760.

Ihr Herren,

Die mir zur Beurtheilung in Ihrem Namen zugefertigten Blätter, betreffend die Fuge des von mir so genannten **Semper**, und die darüber angestellte, wortreiche Kritik eines **Numquams**, haben doppelte Betrachtungen erfordert. Dero geehrte Gesellschaft ist von der einen Seite zum Schiedsrichter erbeten worden; Sie haben aber diese Ehre mir abzutreten Belieben getragen. Wären nun beyde Streitende mit einer solchen Subdelegation friedlich, woran jedoch zu zweifeln, so möchte der Ausspruch vielleicht dahin fallen:

"Daß bey der eigentlichen Anlage vorhabender Fuge wohl das wenigste von "denjenigen Dingen auszusetzen sey, deren Unrichtigkeit vom **Numquam** "so hoch angeschrieben worden; und daß hingegen in der vortreflichen Kritik "solche Lehren vorhanden sind, die von einem ganzen Mann herrühren "und was Rechtes sagen wollen, so daß sie ein jeder Fugenmacher, **Semel** "oder **Semper**, werthschätzen, folglich zum Ausmärzen und Verbessern "seiner Sätze, mit Fleiß beobachten sollte."

Im ersten Punkt thäte solchemnach die Critica nimia der Sache etwas zu viel; aber im andern hätte sie desto größeres Recht. Beyde Artikel und Werke, wenn sie jemand zusammen hält, können von der Wahrheit den Ausschlag ertheilen. Ich will nur bedingter Weise davon reden, nach welcher man gleichwol folgendes sagen könnte:

I.

1) Daß die zwo ersten Noten, so groß und lang sie im Hauptsatze der Fuge sichtbar sind, bey ihrem fortgesetzten Einklange, B, da sie beyde stark ac-

 cen-

centuiret, sattsam anzeigen, aus welchem Tone das Kunststück gehe: zumal, da gleich, im andern kurzen Tact, auch die Quinte f; und die Terz d, sich hören lassen, und nicht nur den Grundklang noch einmal dazu wiederholen, sondern schier eine förmliche Kadenz ins B machen.

2) Daß es eine bekannte Fugenregel sey, den Baß, er trete ein, wo er wolle, vielmehr wenn er selbst Anführer ist, mit dem Hauptklange zu belegen. Und ob auch Ausnamen hier gölten, daß dennoch dadurch die Regel selbst nicht aufgehoben werden könne.

3) Weiter wird gesagt, es sey ein seltsames Argument, wenn **Numquam** anzurathen scheine, man sollte die obgedachten Anfangsnoten gar wegnehmen, so würde eine ganz andere Tonart herauskommen. Neulich wurde gefragt, so sprechen sie, ob der Tanzmeister **Zebub** auch ohne Kopf noch natürliche Kabriolen schneiden könne?

4) Man möchte ferner das Verbot, mit Exempeln zu streiten, desto eher in Zweifel ziehen, weil **Numquam** ja selbst, unter vielen Beyspielen zu seinem Behuf, ein **einziges** und hinlängliches anführet, welches ihm eben so kräftig widerspricht, als das liberum Veto eines Einzigen ganze pohlnische Wahlen zurückhält.

5) Wir möchten denken, wenn die Folge der Fuge nach **Numquams** Vorschlage eingerichtet würde, daß lauter steife, geschlagene und gehackte Klavier-Dreygriffe herauskämen, wovon jedoch rechtschaffene Fugen nichts wissen.

6) Und wenn sich auch, welch Wunder! im B dur ein e meldete, so käme solches ja **diesenfalls** nur in Bewegung der Mittelstimmen vor, wo es **Semper** sehr artig angebracht hat; es bestünde auch ja nur in transitu, und könne endlich niemand im F, welches hier die Dominante macht, gehörig moduliren, ohne sich dieser **natürlichen Eleganz**, auf eine oder andre Art zu bedienen. Eben diese mit Kohlen bemerkte Stelle soll, dem Vernehmen nach, eine der besten seyn, soweit die Fuge der Kritik unterworfen worden: sie würde demnach etwas zu milde getadelt. Diese Sprache führen diejenigen, welche Recht und Macht zu sprechen haben, wie sie glauben.

7) Hiernächst wollen sie behaupten, es sey was unnatürliches und widersprechendes, daß ein **Führer**, mit seinem Schlusse, im Hauptklange beharren sollte, wenn er die Quinte zum Zweck hat. Würde er wol, fragen sie, den Namen eines **Führers** verdienen, falls er, so zu reden, nicht aus der Stelle ginge?

8) Bey dieser Gelegenheit wollen sie bemerket wissen, daß es hier nicht heisse in fine, sondern in principio videatur cuius toni; zumal da hernach vom B ins F geleitet wird.

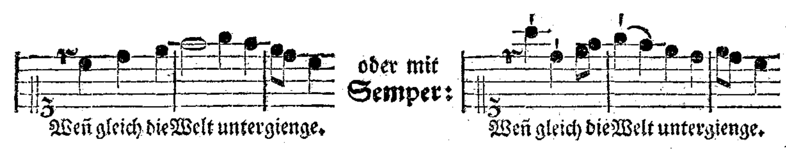
9) Daß

9) Daß die Verwechselung eines **Führers** mit seinem Gefährten nirgends in der Welt verboten, sondern daß der zuerst angekommne auch zuerst male, wie auch, daß aus dem Führer p. t. in Fugen immer ein **Gefährte**, aus dem **Gefährten** hergegen wiederum nach Gefallen ein **Führer** werden könne. Dieser Meynung sind viele, weil der ganze Rang nur darin bestehet, daß einer vorangehet, und der andre folget.

10) Daß es einem **kleinen gelehrten Stolz** ähnlich sehe, hiebey den alten Modenkram an den Mann zu bringen, indem der gute **Semper** wohl nimmermehr seine Absicht auf ein transponirtes es gerichtet hat, welches eine rechte Sau im Judenhause wäre; ingleichen, daß das superfeine Wesen dieser Einfälle **sehr weit her** geholet sey, maaßen niemand, weder alt noch jung, von Versetzung der Plagalen jemals das geringste vernommen hätte, so daß ein neuer **Glarean** aufstehen müste, etwas davon zu schreiben. Ein Mecklenburger sagte, das Ding hiesse in seinem Lande: **Jck weit war.**

11) So fern hiernächst der sogenannte Sprung in die Terz, bey dem Worte **fürchten**, für **männlicher**, als die Secunde gehalten werden sollte, dürfte hierüber wol eine vierfache Unrichtigkeit in der besten Kritik anzugeben seyn. Das ist stark gesprochen; und doch einigermaaßen wahrscheinlich. Laßt sehen! Erstlich sagt Monsieur *on:* es fehle so wenig an der Terz dieses Orts, daß sie alsobald im Widerschlage die Secunde ganz vertilge, und desto deutlicher ins Gehör falle, nach dem bekannten: contraria juxta se posita &c. Zweytens: daß diese beyden Intervalle gar keine Sprünge heissen können, weil das eine nur ein Gang, das andre aber ein bloßer Niederfall ist, durch deren Zuthun die Melodie ihren unentbehrlichen Zusammenhang erhält. Drittens: daß es hier über Quinten- und Quartensprünge nichts zu meistern gebe, weil der letzten gar keine da sind, die ersten aber abwärts fallen, und sich herunter stürzen. Viertens, daß weder Accent noch emphasis auf dem Worte **fürchten** haffte, dabey etwas **männliches** erfordert werden könnte; nein, ganz und gar nicht, sondern der ganze Nachdruck, sprechen sie, beruhe auf dem Wörtlein, **nicht**, darum **fürchten** wir uns **nicht**, und demselben habe ihr **Semper** so geschickt ein Genüge gethan, daß er vier Grade, mit einem starken Accent auf dem höchsten, dazu gebraucht, und, nach ihrer Einsicht, das Ding unverbesserlich ausgedruckt habe.

12) Ein gleiches, fahren sie fort, sey von ihm bey dem angefochtenen Worte **Welt** beobachtet worden, und möchte nur ein jeder hören, ob es besser laute mit **Numquam** zu singen:



Von der Partikel, **wenn gleich**, sagt man, sie sey im letzten Exempel treflich nach der Sylbengeltung und Meynung; im ersten aber sehr lahm und ohne Bedeutung dargestellet; item, das Wort **Welt** habe im ersten einen Absatz oder Einhalt, fast wie ein heimliches Komma zum Athemholen, wegen der langen Note, und das Wort **unterginge** hebe mit einem hohen Klange an, höher, als die ganze Welt; dahingegen im andern Exempel nichts **schleichendes**, sondern vielmehr eine melodische Verknüpfung vorhanden, welche einigermaaßen vorstelle, wie sich die Welt bereits zum Untergange **neige**. Es sey hier eine Beugung oder Neigung, weder Melisma noch Melismus, und die Welt sey noch wol zwoer kurzen an einander geschlossenen Noten werth, zumal mit dem Zusatze, die **ganze** Welt (*).

13) Mit dem Auslachen ins Angesicht, meynen sie, wills nicht allein ausgerichtet seyn; daß aber auch die ganze Sorge eines Componisten auf den blossen Wortbegriff, abgesonderter Weise, **unten, oben, hoch, niedrig** rc. mit pedantischem Zwange gerichtet werden sollte, sey freylich lächerlich; doch **noch viel lächerlicher**, einen **Sturzfall hinauf**, und **eine Hervorragung hinunter** zu setzen. Man nenne solches: vitare vitia et in contraria currere.

14) In Frankreich, sprechen sie, hiesse das nur ein **deutscher Streit**, wenn man die Ursache dazu vom Zaune bräche. Und wer wird wohl in einer vielstimmigen Fuge die Regeln der edlen Declamation so strenge und genau suchen, als in einer Cavata? **Josquin** war gewißlich wegen seiner Gelehrigkeit und Vorsicht mehr, als wegen seiner Declamation berühmt. Er übereilte sich nie, sondern änderte seine Sätze zum öftern. Das war höchstlöblich! Vom **Salinas** aber ist, als eine ausgemachte Sache, bekannt, daß er schon vor zwey hundert Jahren die Affecten seiner Zuhörer nach Belieben zu erregen gewust hat. Und das gehört eigentlich zur Declamation. "Drey Viertel eines Jahrhunderts "sind mir schon musikalisch verflossen, während welcher Zeit ich noch niemals ver"nommen, daß etwa ein Zuhörer durch Fugen wäre gerühret, oder, wenn es "ein Kenner gewesen, in was anders, als in eine blosse Kunstverwunderung ge"setzt worden. Was ich von dem Fugenhandel überall, nach reiffem Bedenken, "halte, stehet in den Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit."

II.

(*) Die Vergleichung mit der Stube will auch den Leuten nicht recht gefallen.

II.

So weit möchten ungefähr diejenigen Angriffe der Kritik reichen, welche dem armen **Semper** zu viel zu thun scheinen: Allein in der Folge enthält besagte Meisterkritik gleichwohl vortrefliche Dinge, die von Ermüdung des Gehörs, bey langer Modulirung in einerley Klängen; von feinen Zwischengedanken, oder **Episoden;** von künstlicher Versetzung des Hauptsatzes; von trockenen, pedantischen, hölzernen Contrapunktisten; von papiernen Künsteleyen; vom unzeitigen Bleiben an der Klinge; vom sogenannten alla Stretta, sonst de appropinquatione thematum; von der Monotonie; von der Zirkelversetzung aller zwölf harten Tonarten; von Nachahmungen; vom Gemische der Tonarten; von überhäufter Wiederholung der Worte in den Fugen; vom Zwischenspiel zur Unzeit; vom Contrapunkt in der Decime; von der Anzahl der Tacte: von der Symmetrie rc. (*) solchergestalt, auch nur Auszugsweise und gelegentlich, handeln, daß es einen **grossen Mann** anzeiget, dem so leicht niemand die Stange halten wird. Demselben, auch dem guten **Semper**, muß ein jeder die ausnehmenden Verdienste des einen, und die nicht zu verachtende Gaben des andern mit Lust zugestehen, nach Gebühr und Graden loben, rühmen und preisen; wenn man sich wegen einer Parteylichkeit nicht verdächtig machen will.

So würde ichs finden, so würde ich sprechen; wenn mein Wort was gelten könnte!

Hamb. am letzten Febr. des
Schaltjahrs 1760.

Mattheson.

Fünfte Fortsetzung
von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien.

XXIX.
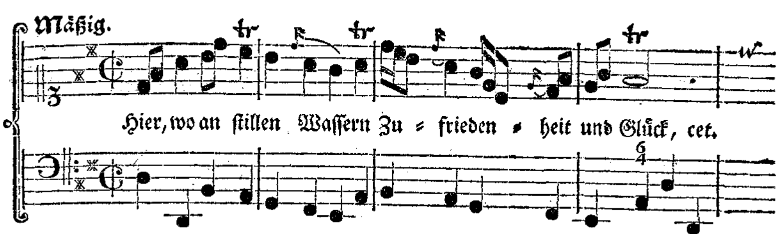
Lieder mit Melodien fürs Clavier. Leipzig, in Lankischens Buchhandlung, 1760. gedruckt bey J. G. J. Breitkopf. Wir haben in dieser Sammlung von funfzehn Stücken, die denselben vorgesetzte Zueignungsschrift des Herrn Verfassers an seinen **Canarienvogel** vorzüglich be-

(*) Eine Mandel auserkohrner Vorwürfe.

bewundert, und wünschten, daß alle funfzehn Oden so viele Zuschriften wären. Es kömmt uns vor, als wenn der leichte, natürliche Gesang dem Herrn Verfasser ein bischen sauer wird. Er scheinet zwar diesen Abgang durch gewisse harmonische Wendungen ersetzen zu wollen. Aber es fehlt zu sehr hin und wieder an der Richtigkeit. Weil die Melodien nicht zum Singen allein gemacht, und deßwegen nicht mit einem bloßen Generalbasse versehen worden sind: warum hat man hin und wieder, z. E. da wo der Baß und der Diskant eine bloße Quinte unter sich machen, dieses dadurch entstehende Leere in der Harmonie nicht durch eine hinzugefügte Terz verbessert?

XXX.

Ein sinnreicher Dichter und Philosoph, dessen Nahme und Charakter mir unbekannt ist, hat im Verlage Karl Hermanns Hemmerde zu Halle, im Jahr 1759. **lyrische, elegische und epische Poesien** ediret, und in selbigen einigen Oden Melodien hinzugefüget. Es ist nicht glaublich, daß diese Oden und Melodien aus eben derselben Feder kommen können. So schön die Oden sind: so heßlich sind die Melodien, woferne wir das Wort **Melodie** bey einem Mischmasch von Tönen gebrauchen können, wo weder die Scansion, noch die geringste, nicht einmahl die allererste Regel der Harmonie, beobachtet worden ist. Ich will den kunstverständigen Leser davon selbst urtheilen lassen, und nur den Anfang einer einzigen Melodie hersetzen. So wie derselbe ist: so ist das ganze Stück beschaffen.



Soll das etwann eine griechische Melodie seyn? Aber die Griechen wußten doch, was lange und kurze Sylben waren, und würden keine Jamben zu Trochäen gemacht haben. Ist etwann einerley Metrum in dem Verse:

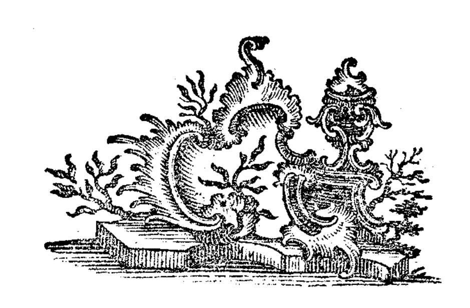
Hier, wo an stillen Wassern;

und in dem folgenden?

Kind der Freude, lächelnd Bild.

Einer-

Einerley Anzahl von Sylben ist in beyden Versen vorhanden. Aber ist es einerley, in was für einem Tacttheil eine lange oder kurze Sylbe gebraucht wird? Ich übergehe die andern Schönheiten in der vorhergehenden Melodie. Sie sind unter der Kritik. Wer keine Ohren hat, um lange und kurze Sylben von einander zu unterscheiden: wie wird der wissen, gehörige Einschnitte zu machen, wie wird der bey einem Dutzend Quinten und Octaven hintereinander empfindlich seyn; wie wird der mit der **Quarte** anders, als etwann Herr **Sorge** lehret, umzugehen wissen, und so weiter? Kurz der Dichter verdienet einen Kranz; aber der Componist Nasenstüber.





aus den scherzhaften Liedern, componirt vom Herrn G. W.

Freudig.

Umringt von Scherz und Fröh = lich = keiten, ver = sammelt uns die
Entweicht ihr Kla = gen bö = ser Zeiten, dem Gott der Freu = den

Freundschaft hier. Auch, Lie = be, du laß uns al = lei = ne: wir
feyern wir.

fey = ern itzt dem besten Wei = ne.

Umringt von Scherz und Fröhlichkeiten
Versammelt uns die Freundschaft hier:
Entweicht ihr Klagen böser Zeiten,
Dem Gott der Freuden feyern wir.
Auch, Liebe, du laß uns alleine:
Wir feyern itzt dem besten Weine.

Zwar deine Freuden sind auch süße,
Und durch sie wird kein Herz entehrt:
Denn junger Schönen sanfte Küsse
Sind unsrer beßten Stunden werth:
Doch jetzt möchtst du Verächter finden,
Und wir, wir fürchten uns der Sünden.

Komm, holde Freyheit, laß dich nieder!
Du bist die Freundinn von dem Wein:
Ertönt ihr Chöre froher Lieder,
Ihr muntern Scherze mischt euch ein!
Hier trinkt, hier scherzt man fern vom Neide:
Wo Bacchus wohnt, da wohnt die Freude.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XLVI. Brief.

an die

G e s e l l s c h a f t.

Berlin den 3. May 1760.

Meine Herren,

Unter der Ihnen von mir angezeigten Adresse, habe ich Ihr Schreiben vom 8. März richtig erhalten. Ich danke Ihnen gehorsamst, nicht nur für die Bereitwilligkeit, mit welcher Sie meiner Kritik einer gewissen Fuge in Ihren Blättern einen Platz vergönnet haben: sondern auch für die Gütigkeit, welche Sie gehabt haben, mir den Ausspruch des **Herrn Legationsrath Mattheson**, welchen er auf Ihr Ansuchen über meine Kritik gethan hat, so promt in Abschrift zu übersenden. Ich, für meinen Theil, bin vollkommen mit der Subdelegation an den Herrn Mattheson zufrieden: und ich zweifele nicht, daß der von mir beurtheilete Verfasser der Fuge auch Ursache haben wird, damit zufrieden zu seyn. Konnten sie wohl, meine Herren, als unpartheyische Kunstrichter, einen Augenblick zweifeln, ob ich mich wider eine öffentliche Bekanntmachung des matthesonischen Ausspruchs, so wenig vortheilhaft er auch für meine Kritik, dem ersten Anscheine nach seyn möchte, im geringsten sperren würde? Nein. Sie thun recht, daß Sie denselben drucken lassen. Dieses erfodert die kritische Gerechtigkeit allerdings und unumgänglich von Ihnen. Und ich mache mir schon im voraus ein Vergnügen daraus, diesen Ausspruch, in einem Ihrer Blätter, je eher je lieber, gedruckt zu lesen. So, wie ich meine Kritik, durch meiner Herren gütige Vermittelung, der Welt habe vor Augen legen lassen: so müssen auch die Urtheile darüber, durch eben diesen Weg, der Welt wieder vorgeleget werden.

Dagegen aber bitte ich Sie, meine Herren, ja ich verlange gar, und zwar auf eine ganz positive Art, von Ihnen, auch noch etwas, was ich auf den matthesonischen Ausspruch zu antworten habe, ebenfalls in einem Ihrer Blätter bekannt zu machen. Besorgen Sie nicht, meine Herren, den Herrn Mattheson hierdurch zu beleidigen. Er weiß es mehr als zu wohl, daß in allen

gerichtlichen Processen beyden Theilen eine Läuterung des ersten eingeholten Urtheils freysteht. Sollte es in einem musikalischen Processe nicht auch erlaubt seyn?

Sie können leicht erachten, meine Herren, daß ich wider den zweyten Theil des matthesonischen Ausspruchs nichts vorbringen werde. So weit bin ich der Selbstverläugnung noch nicht gekommen. Dies ist vielmehr der Ort, wo mein Herr Gegner, wenn er anders was zu sagen weis, (wie ich nicht zweifele,) reden muß. Ich werde mich vielmehr an den Absatz N. I. halten, und auf einige Punkte desselben repliciren. Indessen gestehe ich aufrichtig, daß mir die in dem zweyten Theile des Ausspruchs enthaltenen Billigungen einiger meiner zufälligen Gedanken, bey welchen ich wirklich das

non sum adeo informis

einmal beynahe ausgerufen hätte, ohne den ersten Theil nicht halb so angenehm gewesen seyn würden. Das Lob von einem Kunstrichter, der auch tadeln kann, und sich also augenscheinlich unpartheyisch verhält, rührt noch einmal so stark, als ein Lob, welches nur so schlechthin gegeben wird = = Aber ein allzu empfindlich erkanntes Lob giebt auch einen nicht allzu vortheilhaften Begriff von der wohlgeordneten Regierung der angenehmen Leidenschaften, in dem Kopfe eines Verfassers! = = Ich weiß es, meine Herren, es giebt eben so wenig einen guten Begriff davon, als ein mit allzu großer Empfindlichkeit aufgenommener Tadel von der guten Regierung der unangenehmen. Deswegen breche ich auch, über diesen Punkt, bey welchem ich ohnedem nichts mehr zu sagen weiß, ab, und komme zu meiner Läuterung des matthesonischen Urtheils, in so fern sie den ersten Absatz desselben betrifft, zurück.

Herr Mattheson behauptet durch vierzehn ordentlich auseinander gesetzte Puncte, daß meine Kritik zu scharf sey, und dem Verfasser der kritisirten Fuge zu viel gethan habe. Wie wenn ich eben dieses, in gewissem Verstande, selbst sagte? Er nimmt deswegen die Vertheidigung des Herrn Semper, und zwar ganz unstreitig besser, als es Herr Semper jemals gethan haben würde, über sich. Dies ist ohne Widerrede die Unpartheilichkeit in ihrer rechten Größe. Und in der That, dem ersten Ansehen nach, ist der Verfasser der Fuge zu streng beurtheilet worden. Dagegen ist aber auch wieder wahr, daß die Gränzen auch der allergenauesten kritischen Gerechtigkeit niemals so ganz und gar unbeweglich fest gesetzt werden können. Sehr oft können Umstände vorkommen, welche die Kritik schärfer oder gelinder verlangen, als es sonst gewöhnlich ist.

Gesetzt, es wäre jemand, der entweder die Fuge wirklich für das schönste und beste hielte, was nur in der Musik hervor gebracht werden kann; der alle andere Musiken, welche nicht nach Fuge oder krebsgängigem Canon schmeckten, und auch ihrer Natur nach nicht darnach schmecken dürften, verachtete; der alle

andere

Componisten über die Achsel ansähe, und zwar eben deswegen, weil sie nicht immer von Fugen sprächen, oder immer eine im Kopfe hätten. Gesetzt nun, es wäre ein solcher Jemand in der Welt, und er käme endlich einmal mit einer selbst verfertigten Fuge aufgezogen? Was würde man hiebey sagen? Ist dieser Jemand nicht schuldig, ein in allen Stücken vollkommenes Meisterstück einer Fuge zu liefern? Soll er nicht auch die allergeringsten Kleinigkeiten, die zu einer Fuge gehören, genau überdacht haben? Will er andere Musikstücke verachten, von andern Musikern, welche anders denken als er, nur immer übel sprechen, und selbst in dem, was er zu seinem Hauptwerke erwählet zu haben rühmet, noch etwas weniger als mittelmäßig seyn? = = Nein! dieser Jemand muß nach der äußersten Strenge beurtheilet werden. Diesem muß die musikalische Kritik, so schwach auch leider ihre noch jungen Arme bisher gewesen seyn mögen, alle ihre möglich derben Hiebe fühlen lassen. Sie muß sich Gewalt anthun, ihn recht tüchtig zu stäupen. In seinem Hauptwerke darf doch, dünkt mich, niemand, der sich der Welt mit Ehren zeigen will, mittelmäßig seyn.

Mediocribus esse poetis
Non homines, non Di, non concessere columnæ.

So denken die Poeten, schon seit 1800 und mehr Jahren. Sind denn die Bewahrer der harmonischen Geheimnisse, die Fugenmacher von Profeßion, noch nicht so stolz geworden, daß sie auch einmal so dächten? Soll die Fuge ein blosses mechanisches Notengewebe bleiben? Doch nein. Ich habe in meiner Kritik schon Männer genennet, deren Fugen nichts weniger als mechanisch sind. Es kömmt nur einem, der mit Fugensetzen brilliren will, darauf an, erstlich ihre Werke recht einzusehen, und darnach ihnen nachzufolgen, und alsdann erst groß zu thun.

Doch vielleicht ist die vorige Beschreibung eines neuern Fugenmachers von Profeßion übertrieben; vielleicht ist sie nur in Nunquams Gehirn entsprungen; vielleicht passet sie gar nicht auf meinen Herrn Gegner. Das letztere habe ich selbst niemals behauptet: es ist auch eben nicht nöthig, daß alle Charaktere eben just auf diesen oder jenen passen müssen. Indessen ist doch dieser hier entworfene Charakter einer in unsern Zeiten so seltsamen Erscheinung, eines neuen Fugenmachers nämlich, nicht wider alle Wahrscheinlichkeit; und ich habe auch damit nichts anders beweisen wollen als dieses: daß eine strenge Kritik, nicht bey allen Fällen, so wenig deutlich auch die Bewegungsursachen derselben den Lesern in die Augen fallen mögen, unerlaubt und unbillig sey.

Es ist aber auch noch ein anderer Grund, welcher, besonders bey itzigen Zeiten, eine strenge Kritik über eine Fuge von dem Vorwurfe des **Zuvielthuns** befreyen kann. So wie die Fugenmacher von Profeßion, dergleichen ich oben

 einen

einen erdichtet oder beschrieben habe, in der Hochachtung der Fuge der Sache zu viel thun: so thun im Gegentheil die meisten Zuhörer der Sache zu wenig. Es scheint, an vielen Orten, als ob der bloße Name der Fuge die Zauberkraft hätte, die Zuhörer zum Davonlaufen zu bewegen. Man glaubt, daß eine Fuge eben deswegen, weil sie künstlich genannt wird, abscheulich klingen müsse. Denn, leider, hat die Musik unter allen ihren Schwestern das Unglück, daß ihre Schönheiten am wenigsten untersuchet, und am leichtsinnigsten beurtheilet werden. Man will lauter Lustiges und Leichtes haben. Man unterscheidet nicht Ort und Zeit. Man will alles gleich mitsingen können. Und doch hat niemand eine Zeichnung vom Raphael deswegen nicht gut gefunden, weil er sie nicht gleich nachzeichnen, oder nicht mit Farben ausmalen kann; oder weil sie nicht so bunt in die Augen fällt, als manches scheckigte Gemälde von unendlich geringerm Werthe.

Nichts desto weniger hat die wohlgesetzte Fuge, aller dieser sehr gemeinen Vorwürfe ungeachtet, ihre eigenen, aus der Natur des Schönen selbst erweislichen Vorzüge. Vorzüge, welche, wenn es hier der Ort dazu wäre, nicht allein durch der Musik eigene Gründe, sondern auch durch die Aehnlichkeit mit den Grundsätzen der andern schönen Wissenschaften erwiesen werden könnten.

Gesetzt nun, es wäre ein gewisser Jemand, bey itzigen Zeiten, der zum Fugenmachen Genie und Lust bezeugte: und diesem sollte man nicht die Wahrheit sagen? und dieser wollte es übel nehmen, wenn ihm jemand Gelegenheit zu weiterm Nachdenken zu geben sich die Mühe nähme? Und dieser wollte seufzen, daß man ihm alle seine Ehre abgeschnitten hätte, wenn man ihm bewiese, daß eine oder die andere seiner Fugen an unterschiedenen Stellen besser seyn könnte, und müßte? Gewiß, wenn es einen so wunderlichen Menschen gäbe, so wollte ich ihm rathen, sich lieber mit . . . ich weiß nicht was anderm als mit Fugen zu beschäftigen. Ich würde mich seinetwegen recht vor andern Bekennern der schönen Wissenschaften schämen, und diese Scene, so viel möglich, zu verdecken suchen.

Aber, zum Unglück, viele unserer Musiker nehmen keine Kritik an, sie mag auch noch so gründlich abgefaßt, und noch so bescheiden vorgetragen seyn. Den Augenblick gerathen sie dadurch in den Harnisch. Man muß also freylich behutsamer mit ihnen verfahren, und sie lieber gar nicht mehr kritisiren.

Herr Mattheson hat folglich wohl Recht, wann er bewandten Umständen nach meine Kritik für allzuscharf hält. Er kennt die Gewohnheiten der meisten Musiker besser als jemand. Lange genug hat er selbst dawider geschrieben, gekläget, gestritten. Es sey drum. Herr Semper möge meinethalben eine passable, eine leidliche Fuge gemacht haben. Sie möge nach dem gemeinen **Fugenschlendrian** so mit durchschleichen.

Vitavit denique culpam,
Laudem non meruit.

Aber

Aber ist denn die Fuge das einzige Ding in dieser Welt, welches keiner Verbesserung bedarf, und keiner Verbesserung mehr fähig ist? Ist sie schon **in aller Betrachtung** zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht worden? Sind nicht etwan noch Gelegenheiten vorhanden, ihr etwas von der ihr so oft vorgeworfenen Rauhigkeit und Härte zu benehmen, und sie, ohngeachtet ihrer Ernsthaftigkeit, in einer auch denen Zuhörern, welche keiner **Kunstverwunderung** fähig sind, angenehmern und gefälligern Gestalt erscheinen zu lassen? Ists nicht möglich, die noch immer bey der Lehre vom Führer und Gefährten, zwo sehr wichtigen Personen beym Spiele der Fuge, in allen Compositionsbüchern obschwebende Dunkelheit und Ungewißheit etwas mehr aufzuklären, und gewissere Gründe und zulänglichere Regeln fest zu setzen? Ich hoffe, wegen dieses kühnen Ausdrucks um so viel mehr Vergebung zu erhalten, da ich nicht nur durch die Sache selbst, sondern auch sogar durch die eignen klaren Worte unterschiedener der besten Fugenlehrer, beweisen kann, daß auch bey den am besten ausgesonnenen Tabellen und Regeln zu Findung eines richtigen Gefährten, **alles daher gehofften Vortheils ungeachtet, dennoch viele Schwierigkeiten vermacht sind.** Ich glaubte, einige dieser Schwierigkeiten heben zu können, und wollte also meine Gedanken darüber den Tonlehrern zur Prüfung, gleichsam als ein musikalisches Problem, vor Augen legen. Bey Gelegenheit einer Kritik über eine Fuge, welche noch dazu in einer Sammlung von Fugenmustern befindlich war, glaubte ich nicht nur dieses am bequemsten thun, sondern auch noch verschiedene andere Anmerkungen zum Vortheile der Fuge, wenigstens nach meiner Einsicht, vortragen zu können. Dies war die vornehmste Absicht, warum ich meine Kritik an die Herren Verfasser der kritischen Briefe einschickte. Wenn aber der von mir beurtheilte Herr Verfasser der vorhabenden Fuge, oder andere Leser, etwan glauben, daß nichts weiter mein Endzweck gewesen sey, als den Herrn Verfasser klein zu machen, so thut man entweder mir oder ihm zu viel Ehre an. Hierdurch hoffe ich zugleich den Vorwurf **einer vom Zaune gebrochenen Ursache zu zanken**, welchen mir Herr Mattheson im 14. besondern Puncte der ersten Hauptabtheilung seines Ausspruchs macht, nicht ohne allen Grund von mir abzulehnen.

Ich habe im übrigen auch nach Lesung des Matthesonischen Ausspruchs die, in der von mir eingeschickten Kritik, geäusserten Grundsätze so wenig fahren zu lassen Ursach gefunden, daß ich mich itzo vielmehr bemühen will, sie noch mehr auseinander und ins Licht zu setzen. Ich unterwerfe sie mit Vergnügen der ferneren Prüfung des Herrn Mattheson sowol, als aller andern Fugenkenner. Ich will mich gern eines beßern belehren lassen, wenn es auf eine überzeugende Art geschieht. Und wenn ich auch ganz und gar des Gegentheils überführet wer-

werden sollte, (wiewol ich hieran zur Zeit noch stark zweifele) so soll mir dieses so wenig zuwider seyn, und ich werde so wenig bey meinen Freunden und Bekannten heulende Klagelieder über Unrecht und Unterdrückung herwinseln, oder hämische, obwol sehr wenig bedeutende, Drohungen hermurmeln, wie sonst wol bisweilen geschieht; daß ich mich vielmehr freuen werde, durch meine Widersprüche bessere und richtigere Grundsätze als die meinigen seyn mögen, über diese Fugenmaterie, von Männern die gelehrter als ich sind, heraus gelockt zu haben. Ich bin überzeugt, daß ein jeder, welcher eine Wissenschaft wahrhaftig liebt, und ihre Aufnahme im Ernst nach seinem Vermögen zu befördern sucht, mit mir gleiche Gesinnung haben wird. Nur finstere und stumpfe Köpfe, welche zwar gern geehrt seyn, aber ihre Ehre nicht durch die rechten Wege suchen, sondern lieber, so leicht als nur möglich ist, erschleichen wollen, denken das Gegentheil.

Ich werde nun Gelegenheit haben, die besondern Puncte der ersten Hauptabtheilung des Matthesonischen Ausspruchs, obgleich nicht in der Ordnung in welcher sie gesetzt sind, zu beantworten.

Ich behaupte: **daß es zur Lieblichkeit und Deutlichkeit einer Fuge ein großes beyträgt, wenn die Tonarten in derselben, sowol melodisch als harmonisch genau beobachtet, und richtig abgewechselt, keinesweges aber mit einander verworren werden.** Hiermit will ich aber nicht sagen, daß sie, so wie in freyen Compositionen, immer durch Cadenzen abgesetzet werden müßten. Ich finde diese Erinnerung sehr nöthig, damit mir nicht etwan jemand einen unrechten Sinn andichte.

Im übrigen glaube ich, daß ich nicht nöthig habe, meinen Grundsatz weiter zu beweisen: weil er unstreitig allen Leuten, die nur einige Empfindung von Ordnung und einigen Geschmack haben, aufs klärste in die Augen leuchten muß.

Sollen die Tonarten nicht miteinander verworren werden, **so muß in einer regulären Quintenfuge, als von welcher hier hauptsächlich die Rede ist, der Führer, und zwar vornehmlich bey der ersten Repercußion, eigentlich in der Haupttonart, und der Gefährte eigentlich in der Oberquinte desselben stehen**, und leidet der Gefährte weiter keine Abänderung seiner Intervalle, als die, welche entweder bey seinem Anfange oder bey seinem Ende geschieht, um ihn entweder mit dem Ende, oder dem Anfange des von neuem eintretenden Führers zu verbinden, und dadurch die Tonarten miteinander zu vereinbaren. Hieraus folgt noch, daß, wenn der Führer, ohne von dem Gefährten vor seinem gänzlichen Schlusse unterbrochen zu werden, in der Quinte schließt, man, wenn der Anfang desselben mit einem Quintensprunge in die Höhe geschehen, den Gefährten auch den Quintensprung, und nicht den Sprung in die Quarte müsse machen lassen: weil nämlich hier schon die Tonart der Oberquinte herrschend gemacht worden, der Quartensprung aber noch in die

vorige Haupttonart gehöret. Ich könnte, wenn es nöthig wäre, verschiedene Exempel anführen, daß es berühmte Fugensetzer in diesem Falle wirklich schon lange so gemacht haben. Was noch mehr hieraus folgt, übergehe ich billig, weil ich hier keine Abhandlung vom Fugensetzen schreiben will.

Eine solche richtige Beobachtung der, jeder Tonart angemessenen, Modulation im Führer und Gefährten, unterscheidet nun also nicht nur beyde besser von einander, und erhält jeden bey seinem ihm zukommenden Range; sondern sie behält auch die jeder Tonart zukommenden **Semitonia naturalia**, oder das von den Alten sogenannte **mi fa** richtig bey. Sie ist folglich, welches einigen Liebhabern des Alterthums zum Troste gesagt sey, den Regeln der Alten, welche jede Tonart nach ihren Eigenschaften, und nach ihrer wahren Tonleiter behandelt wissen wollten, auch den Regeln der Alten, sage ich, am gemäßesten. Ueber dieses werden dadurch die Intervalle des Gefährten dem Führer am ähnlichsten gemacht; welches bey einer Verwirrung der Tonarten, die aus Verwechselung des Führers mit dem Gefährten nothwendig entstehen muß, lange nicht so gut geschehen kann Ist aber nicht diejenige Nachahmung die beste, kenntlichste, und folglich die deutlichste, und für die Zuhörer die begreiflichste, welche die meiste Gleichheit mit dem Gesange hat, welchen sie nachmacht?

Diese richtige Beobachtung der jeder Tonart angemessenen Modulation, ein richtig in der Haupttonart modulirender Führer, und ein ihm in der Oberquinte richtig antwortender Gefährte ist endlich auch das eigentlichste Abzeichen, welches die Fugen in den heut zu Tage üblichen Tonarten von den Fugen in den Tonarten der Alten unterscheidet. Der Gefährte in den Fugen nach den alten Tonarten war niemals, **eigentlich nach unserer heutigen Art zu reden, in der Oberquinte;** sondern, wenn es eine authentische Tonart war, in der Plagalischen, und wenn es eine Plagalische war, in der Authentischen; dies letztere ist nach unserer Art zu reden, in der **Oberquarte.** Die erstere aber hatte zwar den Schein, nicht aber alle Eigenschaften einer heutigen Oberquintentonart. Man ist zwar endlich über den Vorzug der neuern Tonarten vor den alten in Ansehung der Tonleitern übereingekommen: und bey dieser glücklich zu Stande gebrachten Veränderung hat der Herr Legationsrath Mattheson, ohne allen Widerspruch, die meisten und größten Verdienste. Das aber habe ich oft, ich weiß nicht ob ich sagen soll bewundert oder beseufzet, daß man die Reformation der Tonarten nicht auch bis auf die Fuge durchgetrieben hat. Hier ist noch etwas vom **alten Moderkrame** bey dem Führer und Gefährten sitzen geblieben. Dies aber ist die Quelle, woraus die von mir gerügte Verwechselung des Führers mit dem Gefährten entspringet. Hinc illæ lacrumæ.

Die alten Fugen schwebten noch immer im Gedächtnisse; und absonderlich die aus dem Jonischen und Aeolischen, und den beyden ihnen untergeordneten

Ton-

Tonarten: von welchen Tonarten zwar die erste und zweyte, nicht aber die beyden letztern in unserer heutigen Musik beybehalten sind, und, als die natürlichsten, allen unsern itzigen Tonarten zur Regel dienen. Es geschahe also, zwar nicht immer, doch oft, daß, wenn man z. E. eine Fuge aus einer neuern Tonart machen wollte, man gleichsam unvermerkt auf die alte Plagalische Tonart verfiel, und daraus den Führer setzte. Denn warum würde man sonst einer so gebundenen Composition nicht auch die Gesetze der freyern aufgeleget haben? Weswegen heißen denn die ordentlichen Fugen Fugen in der Quinte? Nicht wahr deswegen, weil der Gefährte dem Führer in der Oberquinte antwortet? Und gleichwohl antwortet er in vielen entweder ganz oder zum Theil in der Oberquarte. Exempel davon kann man häufig finden: und ich habe nicht nöthig deren hier anzuführen. Ist doch das vorhabende Thema selbst eins davon. Man mache die Probe, und versuche, ob nicht allemal, absonderlich bey Hauptsätzen, deren Umfang eine Quarte übersteiget, wenn der Gefährte, um nicht eine Tonart zu hoch zu endigen, durch Erweiterung eines Intervalls herunterwärts in die Tonart der Oberquarte gezwungen worden, der Gefährte an statt des Führers stehe. Z. E. Der Führer sollte im D dur stehen. Er gehört aber wie er wirklich steht ins A dur. Die Antwort des Gefährten käme also ins E dur. Dies geht nicht an. Man zwinget ihn also ins D dur. Hätte man sie umgekehrt gesetzt, so würde dieser Zwang nicht nöthig gewesen seyn. In diesem Verfahren finde ich auch die Ursache, warum man die Generalregel der Fugen noch heut zu Tage giebt: **Man soll die Gränzen der Tonart nicht überschreiten, weder unten noch oben.** rc. Das heißt mit andern Worten, **man soll zwo nach heutiger Art verschiedene Tonarten in eine zwingen;** und zwar ohne die geringste Nothwendigkeit. Warum gab man sie nicht lieber auf eine unsern itzigen Tonarten angemessenere Art, so: **Weil bey der Repercußion der Fuge zwo einander am nächsten verwandte Tonarten, mit einander, ohne Schluß oder Aufenthalt, in verschiedenen Stimmen abwechseln: so muß man die Stellen, wo diese beyden Tonarten sich einander nähern, in einen richtigen melodisch-harmonischen Zusammenhang zu bringen suchen. Und dieses geschieht, wenn man aus der vorigen Tonart den Ton, welcher beyden am meisten gemein ist, am nöthigen Orte beym Anfange und Ende des Gefährten beybehält, und von denen Intervallen, welche am leichtesten miteinander zu vertauschen sind, das eine in das andere verwandelt.** Diese Regel ist zwar etwas länger als die vorige: aber sie würde vielleicht die Sache besser erschöpfen. Zwey oder drey ihr beygefügte Zusätze und Anmerkungen würden sie in ihr völliges Licht setzen.

(Die Fortsetzung künftig.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XLVII. Brief.

Erste Fortsetzung des XLVI. Briefes an die Gesellschaft.

Berlin den 10. May 1760.
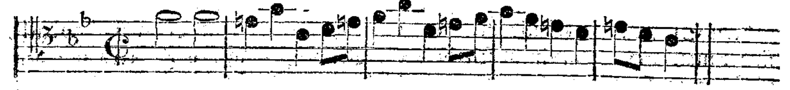
Eine Vernachläßigung dieser Bemerkung, und sonst nichts anders, ist die Ursach, warum bisher, wie Herr Mattheson bey 9) mit der genauesten historischen Richtigkeit saget, **die Verwechselung eines Führers mit seinem Gefährten nirgends in der Welt verboten gewesen ist, sondern der zuirst angekommene auch zuerst gemalen hat.** Das heißt mit andern Worten, warum man bisher auch **nach unsern heutigen Tonarten, in einer Fuge, Tonarten mit Tonarten hat verwechseln, und also eine beständige Verwirrung unterhalten dürfen,** welches doch sonst bey jedem andern Stücke nicht erlaubt ist. Es ist wahr, in keinem Compositionsbuche findet man etwas von einem Verbote der Verwechselung des Führers mit dem Gefährten; so wenig als man darinn hinlängliche Gesetze von der rechten Einrichtung eines Führers in Ansehung seiner Modulation findet. Allein ich nehme mir die Freyheit zu sagen, daß ich diesen Mangel der Vollständigkeit der Regeln des Führers in den Fugenlehrern schon längst beklaget habe. Doch, was nicht durch geschriebene und gedruckte Lehren fest gesetzet worden, das haben so viele große Componisten in den heutigen Tonarten, in ihren Fugen praktisch festgesetzet. Ich darf nur ein einziges von mir schon angeführtes Exempel wiederholen, um Beweiß genug zu haben. Der seelige Herr **J. S. Bach**, hat unter zweymal 24 Fugen für das Clavier die strengen Eigenschaften des Führers und Gefährten so genau beobachtet, daß er nur ein einzigesmal davon abgegangen ist. Doch die einzige von mir selbst angezeigte Abweichung von dieser Observanz, wird von dem Herrn Mattheson ergriffen, und zum Vortheil meines Ge-

gners angewendet. Das ist in der That recht unpartheyisch. Sonst ist es zwar unter den Gelehrten gewöhnlich, Ausnahmen ohne Schaden der Grundregeln einzuräumen, und einen einzigen Fall gegen 47 nicht zu einer gesetzgebenden Regel zu machen. Wenn **Horaz** seine Sprache, als ein Beherrscher derselben, einmal unter seine Gedanken gebeuget hat, so macht man daraus doch kein grammatisches Gesetz. Sollte es aber eine unwiderstehliche Nothwendigkeit in unsern Tagen erfordern, daß das musikalische gemeine Wesen, nach irgend einem politischen eingerichtet werden, und unter lauter freyen Leuten, ohne weitere Untersuchung, eine einzige mit nicht höherm Range begabte Stimme, gegen unzählige andere ihres gleichen, die Oberhand absolut behalten müßte: so würde ich mir es freylich müssen gefallen lassen, einer solchen überwiegenden **einzigen** Stimme, (die angeführte Fuge meyne ich,) nachzugeben.

Itzo wollen wir den Führer und Gefährten der beurtheilten Fuge noch einmal untersuchen, und sehen, wie weit er gegen die bisher erwiesene Nothwendigkeit einer richtigen und bestimmten Einrichtung des Führers einer Fuge, und der Gränzen welche jeder betreten darf, Stich hält. Ich will beyde, um meine Leser des Nachschlagens zu überheben, noch einmal abschreiben. Dies ist der Führer:



Nun wollen wir seinen Gefährten, unsern neuern Tonarten gemäß in der Oberquinte, in einer strengen Nachahmung, hersetzen. So würde er aussehen:
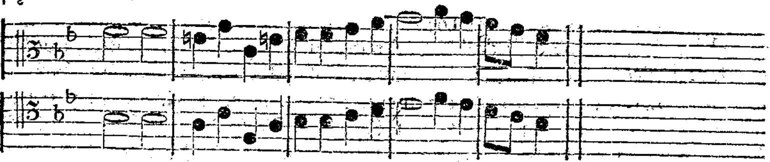


Nun sind wir glücklich im C dur. Wir wollen so fort fahren, und bald werden wir alle Tonarten durchwandert haben.

Aber, (so höre ich meinen Herrn Gegner, den Autor der Fuge, mir entgegen rufen,) **aber, sehn Sie denn nicht, daß ich meinen Gefährten zu rechter Zeit, dem mi fa gemäß wieder in die rechte Tonart zurück gebracht habe?** = = = = Gut, mein Herr. Aber welches **mi fa** haben Sie denn dazu angewendet? Nicht wahr, das aus der Tonleiter vom Es dur? = = **Ja** = = Sie sollten aber das **mi fa** aus der Tonleiter des F dur haben! Und jenes ist gleich bey der dritten Note geschehen, und also die Modulation von dieser dritten Note an, an statt der Quinte nur eine Quarte höher gesetzt worden. Sehen Sie also noch nicht, daß Sie den Führer und Gefährten mit einan-

der

der verwechselt, und den ersten aus dem F dur gesetzet haben. Nehmen Sie also den von mir in meiner Kritik über ihre Fuge S. 268. vorgeschlagenen Führer, welchen ich hier mit seinem oben drüber gesetzten Gefährten auch noch einmal abschreiben will:



so werden Sie sehen, wie Führer und Gefährte jeder seiner Tonart gemäß eingerichtet ist. **Aber Herr Mattheson billiget Ihren Führer nicht!** = = Gut, mein Herr, dies ist meine Sache: Dies betrift nur die Deklamation. Hievon will ich weiter unten sprechen. Verlassen Sie sich darauf.

Ach! wie froh bin ich, daß ich der Erscheinung meines mir von Person sonst unbekannten Gegners nun wieder los bin. Itzo kann ich meinen Lesern in Ruhe sagen, daß ich, durch Anführung der alten Tonarten in meiner Kritik, nichts weniger als **einen gelehrten Stolz**, welchen mir Herr Mattheson N. 10. Schuld giebt, gezeiget zu haben glaube. Die Anführung derselben war bey meiner Kritik, so wohl als bey meiner itzigen Vertheidigung, ein sehr wesentliches Stück. Ohne einige, wenigstens theoretische, Kenntniß von den alten Tonarten zu haben, würde ich die in unsern Fugenlehrbüchern noch immer schwankenden Begriffe vom Führer und Gefährten, (wenigstens wie ich glaube) nicht bey ihrer Quelle haben aufsuchen können. Doch ich will nicht vor der Zeit jauchzen. Vielleicht habe ich diese Begriffe nur noch mehr verwirret. Die Zeit wird es lehren.

Im übrigen kann ich nicht umhin, **den Ruhm des sehr weit hergeholten superfeinen Wesens meiner Einfälle**, welchen mir Herr Mattheson bey 10) beylegt, mit möglichster Demuth dadurch abzulehnen, wenn ich nicht allein sage, daß die Versetzung der Plagalen, noch bis itzo, in unsern Kirchen täglich in der Ausführung selbst gewöhnlich gewesen ist, wenn man eine in der plagalischen Tonart gesetzte Melodie eines alten Liedes einige Töne höher transponiret hat, z. E. das Hypoionische: **Nun lob meine Seel den Herren** rc. oder: **Wenn mein Stündlein vorhanden ist**, ins G, A, oder B, rc. rc. oder das Hypodorische: **Was mein Gott will das gescheh allzeit** rc. ins G oder A; sondern auch, wenn ich wirklich drey mir eben itzo zur Hand liegende Schriftsteller, welche von Versetzung der Plagalen wirklich und wahrhaftig geschrieben haben, anführe. Der erste ist **Johann Maria Bononcini** in seinem 1688. heraus

 gege-

gegebenen Musico prattico, welcher S. 87. der deutschen Uebersetzung eben ein Duett in der **hypoionischen** Tonart giebt, welches eine Quinte tiefer an statt der **hypolydischen** gesetzt ist: und zwar von Rechtswegen, wegen des unerträglichen h in der Tonleiter der letztern. Mein zweyter Zeuge ist **Angelo Berardi**, in Miscellana musicale von 1689. Dieser hat S. 176. u. f. ein eigenes Capitel della Formatione delli dodici toni naturali, *e trasportati*. Hier giebt er, so wie von allen authentischen, so auch von allen plagalischen Tonarten Transpositionen an. Die **Hypoionische** transponiret er S. 178. 1) eine Quinte tiefer, 2) einen Ton tiefer, 3) einen Ton höher. Mein dritter Schutzgeist ist **Franciscus Xaverius Murschhauser**, in der **hohen Schul der Composition** von 1721. Dieser transponiret in einem eigentlichen Capitel **von der Wissenschaft zu transponiren**, von S. 154. an, so wie verschiedene andere plagalische, also auch S. 157. die **Hypoionische** Tonart in die Quinte tiefer, und in der Folge noch in andere Intervalle. Der Letztere wird doch wenigstens im Puncte der alten Tonarten, wie ich hoffe, noch einigen Credit haben. Es ist wahr, **Fux** gedenket in seinem Lehrbuche nichts von der Transposition der Plagalen. Er macht aber auch überhaupt unter den authentischen und plagalischen Tonarten keinen großen Unterschied. Dies gibt mir die Vermuthung an die Hand, daß er das wirklich unvollkommene Wesen der alten Tonarten, zwar im Herzen eingesehen, aber aus Ehrfurcht gegen das Alterthum, aus Ehrfurcht für den Choralgesang seiner Religionsverwandten, nicht mit der Feder hat bekennen wollen, ja vielmehr die alten Tonarten, so gut er gekonnt, wie man in der **Orchestercancelley** sehen kann, eifrig verfochten hat. In dieser Vermuthung bestärket mich der **sehr gründliche** Herr **Riepel** in seinen **Grundregeln** zur **Tonordnung insgemein**, welche im Jahr 1755 herausgekommen. Diesem können die Fuxischen Notenwerke besser als irgend jemanden bekannt seyn. Er schreibt S. 16 und 17 wo er von der Unbrauchbarkeit der alten Tonarten redet, also: " Fux hat zwar die Uebersetzungen "davon (von den alten Tonarten und zwar nur von den authentischen) in seinem "Tractat, nicht gänzlich verworfen. Nur habe ich in seinen Figuralcompositionen zur Kirche niemals was dergleichen gesehen. Wer mir etwan nicht "glauben wollte, dem könnte ich gar zwey von seinen letzten Requienmessen zum "Zeugnisse vor Augen legen." Er hat zwar " die Exempel um den Contrapunkt "zu lernen mehrentheils in den alten Tonarten vorgeschrieben; und dieses macht "viele Anfänger über diesen seinen Tractat verdrießlich, weil sie hie und da nicht "gleich einen ordentlichen Gesang heraus finden können; wiewohl er sich manchmal in der Mitte schon der ✕ und b bedienet. Fux aber hat uns in seinem Tractat nur die alten Tonarten wollen kennen lernen; und durch die dabey gebrauch-

"ten

"ten x und b hat er gezeigt, daß die Alten ausser dem nothwendig einen schlech-"ten Gesang haben müssen heraus kriegen." So weit Herr Riepel. Wer weis ob nicht der alte Fux selbst durch die mit dem Herrn Mattheson diesfalls gewechselten Streitschriften, und durch des letztern überwiegende Antworten bewogen worden, von seinen Vorurtheilen für das Alterthum etwas nachzulassen. Und das würde beyden zu besonderer Ehre gereichen.

Genug **von dem superfeinen, einem kleinen gelehrten Stolze ähnlich sehenden Wesen meiner sehr weit hergeholten, dem: ick weit wat, jenes Mecklenburgers, gleichenden Einfälle über den alten Modenkram.** Dieser alte Modenkram war mir zum Beweise meiner sehr neumodischen Untersuchung nöthig; und eine, wenigstens historische, Kenntniß desselben ist uns noch immer nöthig, so bald wir im Beurtheilen der Fugen braver Componisten, welche eigentlich in den alten Tonarten, oder wenigstens in den Kirchentonen zu schreiben, gegründete Ursache gehabt haben, wie zum Exempel einige Organisten Frankreichs, ein **Boivin**, ein **le Begue**, u. s. w. oder der berühmte Salzburgische Capellmeister Herr **Ernst Eberlin**, in seinen seit nicht gar langer Zeit heraus gekommenen **Toccaten für die Orgel**, wenn wir, sage ich, im Beurtheilen derselben keine Ungerechtigkeit begehen wollen. Eine Kenntniß der alten Tonarten ist uns ferner nöthig, wenn wir uns von diesen heimlichen Feinden, bey unsern Fugen in den neuern Tonarten, nicht auch ins künftige unvermerkt wollen überraschen lassen. Sie zeigt uns durch Beyspiele, daß man jede Tonart, sie mag im übrigen seyn wie sie wolle, ihren Eigenschaften gemäß behandeln müsse. Endlich müssen wir die alten Tonarten auch praktisch kennen, wenn wir eine alte Choralmelodie richtig durchfugiren, oder die Durchfugirung derselben richtig beurtheilen wollen. Von dem letztern Punkte haben wir Herr Matthesons eigenes Zeugniß in seinen Schriften.

Noch einmal: **genug davon!** Ich komme itzt zur I) besondern Anmerkung.
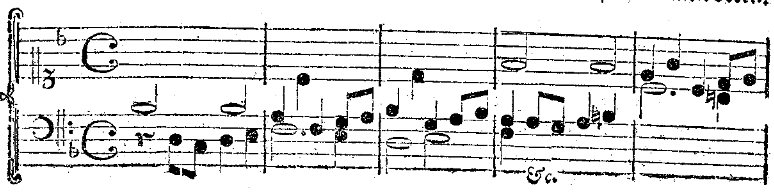
Ich habe, ohne die **natürliche Eleganz**, die große Septime über der Dominante des Haupttons, zu verwerfen, nur mit der Anzeige, daß dieselbe in der Modulation in der Harmonie des Führers unsrer Fuge fünfmal vorkäme, beweisen wollen, daß der Führer also, seiner natürlichen Harmonie nach, mehr dem F als dem B dur eigen sey. Wer dies noch nicht glauben will, der sehe die Modulation in der Harmonie des vermeynten Gefährten, so wie er in dieser Fuge gesetzt ist, an. In dieser ist von dem Verfasser kein einziges **e**, wohl aber, wie es auch ganz natürlich ist, verschiedenemal es angebracht worden. Nun frage ich, ob eine Melodie, welche kein **e** in ihrer Harmonie leidet, **nicht dem B dur gemäßer sey**, als eine, wo das e nicht vermieden werden kann,
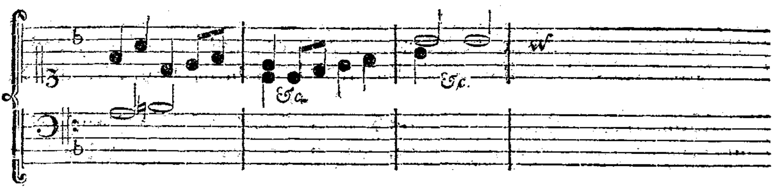
 wo

wo es gar nicht einmal immer durchgehend, sondern auch ganz natürlicher Weise auch einmal anschlagend gebraucht worden, und welche folglich dem F dur ganz zukömmt. Ist dieses wahr; so ist damit immer erwiesen, daß der Führer der vorhabenden aus dem B gesetzt seyn sollenden Fuge, in F dur, der Gefährte aber in B dur stehet, und also einer mit dem andern verwechselt worden. Nun muß mir noch erwiesen werden, ob Führer und Gefährte ohne Unterscheid, wenn die Fuge ordentlich, deutlich, und wohlklingend seyn soll, miteinander verwechselt werden dürfen. Und das ist eben der Hauptpunkt, welchen ich noch bis dato leugne.

Ich habe auch, wie man mir bey 3) Schuld giebt, nicht behauptet, daß man, wenn man den ersten Tact des Führers abschnitte, doch noch ein brauchbares Thema behalten würde: sondern dieses habe ich behauptet, daß, wenn man die beyden ersten Noten wegnähme, nichts als eine Modulation im F. übrig bliebe, und daß diese da nicht stehen könnte, wo man eine im B verlangt. Die Frage bey N. 3) hätte also so eingerichtet werden sollen: **ob der Tanzmeister Zebub, wenn ihm an einen Menschenkopf ein Pferdeleib angewachsen wäre, noch eine natürliche Sarabande tanzen könne:**

Daß zwo im B liegende **Anfangsnoten einer Fuge**, wie Herr Mattheson in der ersten Anmerkung sagt, **so groß und lang sie im Hauptsatze der Fuge sichtbar sind, bey ihrem fortgesetzten Einklange B, da sie beyde stark accentuiret sind, sattsam anzeigen, aus welchem Tone das Kunststück gehe:** ist so wenig ein allgemeiner Satz, daß er durch die meisten Fugen, welche in der Quarte der Haupttonart anfangen, widerleget werden kann. Es ist wahr: dergleichen Anfänge haben etwas ausserordentliches. Wer war uns aber bey dem Anfange des Hauptsatzes von Herr **Sempers** Fuge Bürge dafür, daß Herr **Semper** nicht auch was ausserordentliches machen würde. Ich will es aus Herr **Sempers** eigenem Anfange beweisen. Ich will noch dazu die ganzen drey ersten Tacte bis auf den Anfang des vierten Tacts beybehalten: und doch soll die Fuge nicht aus dem B sondern aus dem F. gehen. Und der Gefährte soll richtig in der Oberquinte antworten.





Wieviel trägt denn also der erste besondere Punct zu Herr **Sempers** Rechtfertigung bey? Gewiß eben so wenig als der 8) welcher verlanget, daß es **hier nicht heissen müsse** in fine, **sondern vielmehr** in principio videatur cujus toni. Freylich wohl muß es hier so heissen, wenn Herr Semper gerettet werden soll. Sonst aber ist aus oben gesagtem klar, daß der Satz nichts weniger als allgemein ist. Ja was noch mehr ist, man kann den ganzen Hauptsatz des Herrn Sempers, unverändert beybehalten, und wenn man den Gefährten, wie oben gezeiget worden, in die Oberquinte setzet, eine mit der Quarte anfangende Fuge aus dem F draus machen: welches ich hier, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, nicht noch einmal aufschreiben will.

Die bekannte Fugenregel bey N. 3) daß man den Baß, wenn er selbst Anführer ist, mit dem Hauptklange zu belegen habe, hat **Nunquam** so wenig in Zweifel gezogen: daß er vielmehr selbst S. 265 und 268 bey (f) einen Vorschlag gethan hat, wie in diesem Falle, wenn der Baß anfangen sollte, die Folge des vorhabenden Hauptsatzes, mit Beybehaltung des Anfangs, eingerichtet werden könte, wenn der Hauptsatz richtig in der Haupttonart moduliren wollte. Doch könnte freylich alsdenn die Fuge nicht im B bleiben, sondern müßte, um der Bequemlichkeit der Singstimmen willen, eine Quarte tiefer stehen. Soll aber Sempers Hauptsatz unverändert bleiben: so darf er nicht im Basse, sondern im Tenor anfangen. Die obige Fugenregel entschuldiget keinesweges die unrichtige Folge eines guten Anfangs. Es sind ja noch tausend Mittel vorhanden, den Baß anfangen zu lassen, und doch regelmäßig in der Haupttonart zu moduliren.

Bey (s) möchte man sich billig wundern, wie der Herr Legationsrath, welcher doch dem **Nunquam** zutrauet, daß er ein Mandel auserkohrner Vorwürfe über die Fuge habe vorbringen können, hier die bloße Anzeige der im vorhabenden Falle richtigen harmonischen Hauptnoten, welche man, um desto deutlicher zu seyn, lieber durch Noten als durch Ziffern ausdrücken wollen, für die wirkliche melodische Ausbildung hat ansehen, und von dem **Nunquam** argwohnen können, daß er ein blosses Clavieraccompagnement durch die Singstimmen einer Fuge angebracht wissen wollte. Bey nahe hätte mir hier die Unparthey-

theyligkeit des Richters ein wenig zu wanken geschienen. Doch die Schuld ist **Nunquams**, der hätte sich noch deutlicher erklären, und sagen sollen, daß er durch diese Klavier-Dreygriffe nur die Harmonie bestimmen, nicht aber auch die Melodien vorschreiben wolle. Da habe ers denn!

Wenn aus der Benennung eines Dinges allemal auf seine Eigenschaften bündig könnte geschlossen werden, so könnte man mit eben dem Rechte bey N. 7. fragen: ob der wohl den Nahmen eines **Führers** verdiente, welcher selbst den rechten Weg nicht wüßte, sondern sich auf den Gefährten verlassen müßte, welcher ihm immer wieder hinein helfen sollte? Denn freylich wäre es abgeschmackt zu verlangen, daß ein Führer, der nach der Quinte geht, nicht aus der Stelle kommen sollte. Er darf aber auch die Quintentonart nicht selbst vorher erschöpfen: denn dies ist dem Gefährten vorbehalten. Es ist also ein anders, immer in der Hauptonart beharren, ein anders sie gleich bey der dritten Note verlassen. Denn daß die sechs folgenden Noten, an welchen B und F dur gleichen Antheil haben können, so wie Herr **Semper** die Fuge und ihre Harmonie eingerichtet hat, hier dem F dur vorzüglich zugeeignet werden, hat **Nunquam** aus der Folge dieser 6 Noten (wie ich glaube) hinlänglich erwiesen. Es liegt vor Augen. Ein Weg nach einem gewissen Orte kann eine gewisse Strecke lang gleichgültig seyn. Es können aber bald Abwege kommen. Wenn man sich nun von diesen nicht zu rechter Zeit wieder auf den eigentlichen Weg wendet, wird man den gewünschten Ort schwerlich erreichen.

(Die Fortsetzung künftig.)



XLVIII. Brief.

Zweyte Fortsetzung des XLVI. Briefes an die Gesellschaft.

Berlin den 17. May 1760.

Dem Monsieur Ont, welcher in der 11) besondern Anmerkung eine vierfache Unrichtigkeit in der Kritik rüget, nehme ich mir die Freyheit zu antworten: 1) daß die Terz des B dur im ganzen Führer nicht anders als erst im dritten Tacte einmal, und noch dazu auf einem schlimmen Tactgliede vorkomme: da hingegen schon im zweyten Tacte der ganze Dreyklang vom F dur nacheinander war dargeleget worden. Der Gefährte aber giebt den Dreyklang des B dur gleich im Anfange richtig und deutlich an. Ist dieß nicht ein augenscheinlicher Beweis, daß dieser Gefährte, so wie durchgehends, also auch im Anfange, der Haupttonart B dur viel näher zugehöret, als der Anfang des Führers; indem er ja den Dreyklang selbst nacheinander angiebt, ob er gleich mit dem Supremo anfängt. Wenn es auch wirklich wahr wäre, daß f̄ d̄ b nacheinander nicht männlicher klänge als b a f, wiewohl noch sehr darüber gestritten werden kann: so macht doch jenes die Tonart B dur viel deutlicher als dieses. Ist mirs erlaubt hiebey Herr Matthesons eigene Worte anführen? S. 147. des **Kerns melodischer Wissenschaften** sagt er: "Daß es ein großes zur Lieblichkeit einer Melodie beytrüge, wenn kein Zweifel übrig bliebe, daß man nicht alsobald wissen "könne, aus welchem Tone gespielet oder gesungen werde." Und S. 47. redet "er "von dem Vortheil, welcher einer Melodie in ihrem fliessenden Wesen daraus "erwächst, wenn sich bald im Anfange der getheilte Dreyklang, oder die Trias, "hören läßt: denn daraus schließet der Zuhörer gleichfals, in welchem Bezirk "seine Ohren werden herum geführet werden; und das Vorherwissen ist ihm angenehm." Nun ist es zwar nicht die Folge, daß alle Melodien, dergleichen ein Fugenhauptsatz auch ist, mit dem Dreyklange anfangen müßten; denn wer wollte
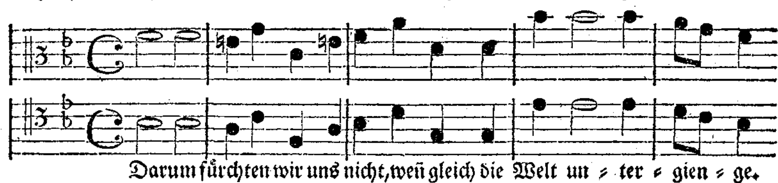
te eine solche Einförmigkeit ausstehen können? Da aber Herr **Sempet** hier die Gelegenheit dazu hatte; so hätte er auch seinen Dreyklang, der die Tonart entscheidet, an den rechten Ort setzen, und nicht mit dem abgestumpften Dreyklange der Oberquintentonart, welcher, um der Combination der Tonart willen, dem Gefährten zukam, den Führer anfangen lassen sollen. 2) Ueber die Benennung der Bewegung der Melodie in die Terz und in die Secunde ist hier zu streiten nicht der Mühe werth. In verbis simus faciles! Hierinn gebe ich gar gerne nach; wenn wir nur in den Sachen übereinkommen. 3) Die Quinten- und Quartensprünge sind nur gelegentlich angeführet worden; weil einmal von dem, was prächtiger und männlicher klinget, die Rede war. 4) Wie ist es möglich, daß der ganze Nachdruck auf dem Wörtchen **nicht** beruhen könne, wenn uns **das was wir nicht thun** sollen, nicht auch eben so nachdrücklich gesaget wird? Doch eigentlich ist auch **Semper** hier nicht über die Declamation, sondern über die Modulation getadelt worden. Der stärkste Beweiß davon ist, daß **Nunquam** bey einer vorgeschlagenen Verbesserung des Führers, die ganze hier ohne Noth gerettete Stelle beybehalten hat, welches er, da es einmal aufs Tadeln ankam, nicht gethan haben würde, wenn er sie, cæteris paribus, nicht selbst gut gefunden hätte.

Im vorigen Absatze sagte Monsieur **On**, auf dem Worte **fürchten** haffte weder Accent noch emphasis. Er betheurete es mit einem sehr emphatischen: **Nein, ganz und gar nicht.** Aber, ist denn das **nicht fürchten** nicht ein Begriff, bey dem beyde Wörter die ihn vorstellen einerley Stärke haben müssen, wenn der Begriff verstanden werden soll? In der 13) besondern **Anmerkung** macht **Man**, zu **Sempers** Vertheidigung einen großen Ruhm von dem Ausdrucke der Partikel, **wenn gleich**. **Man** hält also die Partikel **wenn gleich** für nachdrücklicher als **On** das Wort **fürchten**, welches nichts geringers als die Empfindung, so uns bey **großen Nöthen die uns troffen haben**, zwar am ersten überfallen kann, welcher wir aber, **wenn GOtt unsere Zuversicht und Stärke ist**, keinen Raum geben wollen, ausdrückt. **On** hielt dafür, daß Semper dem Nachdrucke des Wörtchens **nicht** sehr geschickt dadurch eine Gnüge gethan habe, daß er dazu vier Grade, mit einem starken Accent auf dem höchsten, (welcher nämlich just auf das **nicht** fällt) gebrauchet. Hier im 13. Absatze aber sondert **Man** die Folge der Wörter von einander. **Der Herr Man** sagt: die Partikel **wenn gleich** sey in **Nunquams** Exempel **sehr lahm und ohne Bedeutung** vorgestellet, ob sich gleich die Noten, so wie der wachsende Begriff des großen **Gedankens**, immer erhöhen: welche Erhohung die folgenden zum ganzen Begriffe immer nachdrücklichern Worte, durch immer mehreres Steigen fortsetzen. Das Wort

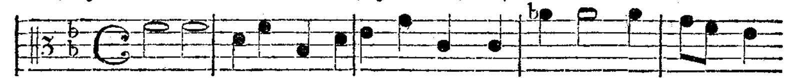
Welt

Welt, und das Prädicat dieses Subjects, das Wort, welches anzeiget, was der Welt unsertwegen, ohne uns in Furcht zu setzen, auch allenfalls begegnen möchte, das Wort, welches den schrecklichen Begriff **untergienge** in sich enthält, sind, in Nunquams Exempel, mit den beyden höchsten Stufen der Töne versehen. Würde nicht jeder guter Redner, der die Declamation gründlich verstünde, die Wörter **Welt** und **untergienge** mit dem größten Nachdrucke begleiten? Aber mein Herr **Man** scheint dieses nicht beobachten zu wollen. Den Augenblick will er einzelne Wörter gemahlet haben. Das **Untergehen** der Welt soll durch heruntergehende Noten besser ausgedrückt seyn, als durch eine um des Nachdrucks der Declamation willen hinaufsteigende Note, und hernach doch auch durch andere heruntergehende. Mein Herr **Man**, mit Erlaubniß zu sagen, Ihre ganze Einwendung hier, hat ein kindisches Spiel zum Zwecke. Nicht wahr, man soll vornehmlich in der Sangmusik den Zuhörern die Worte auf das nachdrücklichste deutlich machen? Dies kann nun aber nicht besser geschehen, als wenn man die Worte, die ein guter Declamator, oder wenn Sie lieber wollen, ein guter Leser, dem Sinne und Verstande derselben Worte gemäß erhebet, und erheben muß, auch durch die verschiedenen Mittel, welche die Melodie darbietet, erhebet. Was glauben Sie denn, daß hier just ein Sturzfall mit Noten gemalet werden müsse? und wie? nicht durch stürzende Sprünge der Singstimme: denn diese würden Ihnen vielleicht in einer italiänischen Arie von gleichem Inhalte sehr ausschweifend vorkommen, und Sie würden alsdenn vielleicht wieder nach den Zeiten, in welchen **Rosenmüller** lebte, zurück seufzen: nicht durch stürzende Sprünge, sage ich, sondern durch eine **Beugung** oder **Neigung, welche einigermaßen anzeige, wie sich die Welt zum Untergange neige.** Mit Erlaubniß mein Herr **Man**, dies heißt bloße Worte, nicht aber Empfindungen und Ausdrücke gemalet, und dazu nicht recht gemalet. Auf große Sturzfälle der Stimme würde der Zuhörer viel aufmerksamer werden, als auf kleine Beugungen und Neigungen. Diese aber finden in der vielstimmigen Fuge nicht statt. In einer wälschen Operarie wo nur einer singt, wo die Sangmelodie und der Sänger das Regiment führen, würde mancher Zuhörer einem von seiner Herzhaftigkeit durchdrungenen Sänger gewisse feurige Sturzfälle, mit welchem er den Untergang der Welt zu malen schiene, noch wohl zu gute halten. Aber in einer vielstimmigen Fuge geht alles dieses, aus guten musikalischen Ursachen, nicht an. Darum lasse man lieber alle **dergleichen** Malereyen, wenn sie nicht ganz ungezwungen kommen, in der Fuge weg, und halte sich bloß an dem durch verschiedene Mittel in der Musik zu erhaltenden Nachdruck der Declamation. Dieses repliciret zugleich auf den 13ten Specialpunkt des Matthesonischen Urtheils. Doch, mein Herr Man, damit

damit Sie sehen, daß ich recht nachgebend bin, wo ich es, ohne der Wahrheit was zu vergeben, nur immer seyn kann, auch Ihren so schön gefundenen Ausdruck des **wenn gleich**, den **Sturzfall**, welchen die **ganze Welt** in Herr **Sempers** Fuge nicht macht, will ich Ihnen schenken. Und doch will ich Ihnen beweisen, daß Herr Sempers Führer dessen ungeachtet noch nicht recht ist. Nehmen Sie einmal den Hauptsatz mit seinem Gefährten so:



Versuchen Sie nun Sempers Gefährten auf diese Art:



Nicht wahr, nun sind Sie im Es dur. Aber, werden Sie sagen, die hinaufspringende kleinere Sext muß im Gefährten in die kleinere Septime verwandelt werden. Ich sage Ihnen dagegen: wenn die Nachahmung in dem von mir vorgeschlagenen Gefährten ohne einige gezwungene Veränderung geschehen kann; so ist sie unstreitig besser als die andere. Quod poteſt fieri per pauca &c. Das ist ja eine alte schon so lange abgedroschene Maxime. Anders verhält sichs mit denen Veränderungen gewisser Intervalle, welche die Natur der Sache unumgänglich erfodert. Ueber dieses wird durch meinen neuen Vorschlag, auch das Aergerniß, welches Sie an der halben Tactnote über dem Worte **Welt** genommen hatten, aus dem Wege geräumet, auf dem **unter** aber ist kein kleiner Absatz bey der langen Note zu spüren. Soll der Baß die Fuge anfangen: so belieben Sie dieselbe, um der Sänger willen, ins G dur, eine Terz tiefer, zu transponiren.

Aber, noch eins, mein Herr **Man**! Ich finde auch nicht einmal in Herr Sempers Führer den rechten Ausdruck der Welt, welche sich zum Untergange neiget. Sehen Sie nicht, wenn es einmal mit Worten gespielet seyn soll, daß **Sempers** Welt sich einmal beym Anfange des fünften Tactes wieder empöret, und wieder einen Schritt zurück thut: dahingegen **Nunquams** Welt in ihrem Heruntergehen, ohne Widerstand, immer geduldig fortfähret. Doch = =

passe pour cela.

Wenn

Wenn nur der Herr Verfasser der Fuge hier nicht noch zween sehr hervorstechende Fehler wider die gute Prosodie begangen hätte. Nicht wahr, nach dem Gebrauch der deutschen Sprache liegt bey dem Wort **untergienge** der Accent auf der ersten Sylbe, nämlich auf der Sylbe **un**? Dies ist, so wie viele andere ähnliche Wörter, z. E. einziehen, durchbrechen, abschneiden, u. s. w. ein mit den musikalischen Tact- und Klangfüßen schwer zu vergleichendes Wort. Indessen darf der Componist doch diese vorzüglich accentuirte erste Sylbe, nicht ganz und gar aus der Acht angezeiget lassen. Er muß zum wenigsten den rhetorischen Accent, so gut als er kann, in seinen Noten bemerken. Wenn eine solche accentuirte Sylbe durch die Länge, oder nach Beschaffenheit der Tactart, durch die vorzüglichste Accentuation der Note, (welche bey einem kurzen Tacte, wie der vorhabende, am meisten vom Anfange jedes Tacts zu erwarten ist) nicht vorragend gemacht werden kann: so muß man ihr, deucht mich, durch die Höhe helfen: denn das würde wohl noch das natürlichste Hülfsmittel seyn. Ich könnte Beyspiele sehr guter Setzer hiebey anführen. Und Sie mein Herr **Man** lassen den Herrn Semper hier durchschleichen, und vertheidigen ihn noch dazu? - - Sehen Sie nicht, daß er Fehler auf Fehler häufet? Warum erhebt er denn die Sylbe **gienge**, welche ohnedem durch den Anfang des Tacts, mehr als nöthig war, erhoben wird, noch durch einen **Aufschritt** in die Secunde? Warum suchte er nicht vielmehr dieses hier unvermeidliche Uebel des Accents auf dem Anfange des Tacts durch immer tiefre Noten zu bemänteln? die vorzügliche Accentuation des Worts **gienge**, und zumal wenn es mit **unter**, u. s. w. zusammen gesetzt ist, bringt genauen Zuhörern gewiß den Gegensatz vom **Gehen**, z. E. **Reuten**, **Fahren** **Fallen**, u. s. f.. ins Gedächtniß. Und doch ist hier von keiner Art der Bewegung, von keiner Höhe noch Tiefe die Rede. Alle vier Sylben des Worts **untergienge** zielen hier nur metaphorisch auf einen Begriff, auf den Begriff einer durch höhere Gewalt verursachten Vernichtung der Welt. Wie wenn nun die Welt auf einmal in tausend Stücken zersprä́nge! Wo bliebe denn die Wahrheit des Notenausdrucks unsers Herren **Semper**? — Gewiß, meine Herren **On** und **Man**, als dieses unter Ihnen abgehandelt wurde, war Herr Mattheson, dem wir so viele vortreffliche Lehren und Anmerkungen, über den wahren musikalischen Ausdruck der Worte, in verschiedenen seiner Schriften, zu danken haben, nicht bey Ihnen. In seiner Abwesenheit behielt das Mitleiden mit dem so hart kritisirten Herrn **Semper** bey Ihnen die Oberhand? und Sie wollten ihm so gut als möglich durchhelfen. Herr Mattheson würde, wenn er gegenwärtig gewesen wäre, Sie gewiß besser bey der Unpartheylichkeit erhalten haben.

Ehe ich noch Sie, meine Herren **On** und **Man** verlasse, nehme ich mir die Freyheit, Sie zu fragen, ob die **Welt**, und zumal mit dem Zusatze die **ganze** Welt nicht eben sowohl einer langen als zwoer kurzen aneinander geschlossenen Noten werth sey? Sehen Sie nicht meine Herren, daß Sie hier ein kleines Gemenge von Wort- und Notenspielen machen? Meine lange Note auf dem Worte **Welt** scheint Ihnen **einen Absatz oder Einhalt, fast wie ein kleines Komma zum Athemholen zu haben.** Ihr Argwohn ist nicht ganz ungegründet. Aber ich wollte damit dem Sänger, der, wenn er anders Lunge hat, hier keines neuen Athems bedarf, Gelegenheit geben, das Wort **Welt** durch eine Aufblasung des Tons, (un son enflé) recht nachdrücklich zu machen. Aber wo ist denn bey Herr **Sempers melodischen Verknüpfung,** mittelst zwoer einen Grad absteigender Viertelnoten über dem Worte **Welt,** dieser Nachdruck? Versuchen Sie es selbst, meine Herren, ob zwo herabschleichende Noten über einer mit zween oder drey Selbstlautern sich endenden deutschen Sylbe nicht einen üblern Effect im Singen thun, als eine aufgeblasene lange Note auf einem Tone über eben dergleichen Sylben. Leben Sie nun wohl meine Herren **On** und **Man.**

(Der Beschluß nächstens.)





Kritische Briefe über die Tonkunst,

mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet,

von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Vierter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1760.



XLIX. Brief.

Dritte und letzte Fortsetzung des XLVIII. Briefes.

an die

Gesellschaft.

Berlin den 24. May 1760.

Noch einmal komme ich zur 16. Anmerkung. **In einer vielstimmigen Fuge die Regeln der edlen Declamation so streng und genau suchen zu wollen, als in einer Cavate**, würde freylich einer Ungerechtigkeit ähnlich sehen, ja es würde eine offenbare Ungerechtigkeit seyn, wenn man es durch die ganze Fuge ohne Ausnahme verlangte. Doch, wer hat wohl jemals das letztere gefodert? **Nunquam** in seiner ganzen Kritik wenigstens nicht. Daß aber eine bey dem Hauptsatze oder den Hauptsätzen, wenn ihrer mehrere da sind, beobachtete richtige und genaue Declamation, der ganzen Fuge unendlich mehr Licht und Deutlichkeit gebe, als das Gegentheil, darinn wird mir der Herr Legationsrath Mattheson verhoffentlich willig Recht geben. Ich erinnere mich noch mit Vergnügen einer gewissen Fuge des seel. Herrn **J. S. Bach**, über die Worte: **Nimm was dein ist, und gehe hin.** (Der Text war nicht dramatisch, man konnte sich also ein Chor der Ermahnenden dabey vorstellen.) Diese Fuge hatte auch bey den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und einen besondern Gefallen erreget, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortreflichen Deklamation, die NB. der Componist im Hauptsatze und in einem kleinen besondern Spiele mit dem **gehe hin**, angebracht hatte, und deren Wahrheit, natürliches Wesen, und genau angemessene Richtigkeit, jedem sogleich in die Ohren fiel, herrühreten. Dergleichen Fugen könnte ich, so wie von andern, also auch von dem itztgedachten großen Meister mehrere anführen. Doch gestehe ich, daß es sehr oft schwer, auch nicht einmal durchgehends und allemal

mög-

möglich ist, zumal wenn der Hauptsatz zu gewissen andern contrapunktischen Kunststücken zugeschnitten werden soll, in Hauptsätzen einer Fuge so gar genau auf die Declamation zu sehen: obgleich auch durch eine richtige Declamation vielleicht manche harmonische Künsteley deutlicher werden würde. Ich kann noch zum Ueberflusse mich hiebey auf **Fuxens** Lehren hierüber berufen, welche, wer Lust hat, S. 247. und 254. der lateinischen Ausgabe seines Lehrbuchs bey Gelegenheit des: ad te Domine levavi &c. nachschlagen kann.

Daß man von einer Fuge keine solche Rührung im genauesten Verstande verlangen könne, als von einer zärtlichen, oder einer in anderm Affekte wohlgesetzten Kirchen- oder Opernarie, räume ich ein. Daß aber **in drey Vierteln eines Jahrhunderts niemals ein Zuhörer durch Fugen wäre gerühret, oder, wenn es ein Kenner gewesen, in was anders als in eine bloße Kunstverwunderung gesetzet worden**, wird schwerlich als ein allgemeiner Satz behauptet werden können. Wie wenn ich mich selbst zum Zeugen dagegen anführte, und zwar noch aus einer Zeit, wo ich einer Kunstverwunderung weniger als itzo fähig war, und wo ich auch noch nicht dran gedacht hatte, ob Fugen rühren könnten oder nicht. Meine Empfindungen darf ich doch wohl frey heraus bekennen. Ich will einige Fugen nennen, welche mich, zumal an den Orten, wo sie angebracht waren, wirklich gerühret haben. Die Hauptsätze derselben sind mir auch, ohne alle deswegen angewandte Mühe, noch immer im Gedächtniß, ob ich gleich mehr als ein hundert andere dagegen ganz vergessen habe. Es war zu einer Zeit wo ich alle Wochen mehr als eine Fuge hörete.

Die eine ist aus einem sehr alten Telemannischen Stücke, über den Spruch: **Ich will den Namen Gottes loben mit einem Liede, und will ihn hoch ehren mit Dank**: und folgt unmittelbar auf ein sehr demüthiges Duett, in welchem man bekennet, daß man nicht wisse, was man dem Heilande an seinem Geburtsfeste zum würdigen Opfer bringen könne. Den Anfang der Fuge machen die Bässe. In den Neumeisterischen Kirchenandachten auf den 1. Weyhnachtstag, N. 3. findet man den Text dieses Stücks. Eine andere Fuge die mich gerühret hat, ist in dem, von einigen Besitzern desselben, vermuthlich nach dem Namen des Verfassers der Worte, sogenanten **ersten Lingenschen Jahrgange** von **Telemanns** Composition, in dem Stücke auf das Fest der Verkündigung Mariä, über die Worte: **Meine Seele erhebt den HErrn, und mein Geist** **ꝛc.** befindlich. Noch eine andere steht in eben diesem Jahrgange, im Stücke auf den zweyten Osterfeyertag, über die Worte: **Denn ich werde ihm noch danken, daß er mir hilft mit seinem Angesicht.** Sie geht aus dem D dur, und ist die unmittelbare Folge eines sehr

rührenden Duetts aus dem D moll, über die Worte: **Was betrübst du dich meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf GOtt:** — Noch eine ist in eben diesem Jahrgange, in dem Stücke auf den ersten Pfingsttag befindlich: die Worte sind: **Und gieb mir einen neuen gewissen Geist**, aus dem Spruche: **Schaffe in mir GOtt ein reines Herz** zc. Welcher Ausdruck einer rührenden demüthigen zuversichtlichen Bitte herrschet nicht im Hauptsatze dieser Fuge! Noch einer einer andern erinnere ich mich aus dem sogenannten **zweyten Lingenschen Jahrgange** auch von **Telemanns** Composition, aus einem Stücke auf den 5. oder 7. Trinitatissonntag, über die Worte: **GOtt will dich nicht verlassen noch versäumen.** Welch eine liebreich tröstende Freundlichkeit durchsüsset nicht den Gesang des Hauptsatzes dieser Fuge!

Diese Beyspiele mögen genug seyn, um zu erweisen, daß auch gewiße Fugen gewiße Leute rühren können. Wie viel Fugen die ich nicht gehöret habe, mögen nicht noch seyn, die mich, wenn ich sie mit völliger Ausführung und am gehörigen Orte und zur rechter Zeit gehöret hätte, auch würden gerühret haben! Und da mein Geschmack nicht allemal anderer Leute Geschmack ist, so wenig als ihr Geschmack immer der meinige: so kann es auch noch mehrere dergleichen empfindliche Zuhörer, als ich bin, geben, welche auch so wohl durch diese, als andere Fugen, gerühret worden sind. Ein guter Freund versichert mich, daß er die bloße Instrumentenfuge aus der zweyten Ouvertüre in der Oper **Admetus** von **Händeln** bey der Aufführung der Oper selbst niemals ohne fürchterliches Schauern, (welches zu erregen sie eben bestimmt war) habe anhören können. Im übrigen hoffe ich, daß niemand seyn wird, welcher Gift aus Honig saugen, und mir Schuld geben möchte, als wenn ich durch Anführung der benannten sechs Fugen, irgend einer andern guten Fuge, irgend eines braven Fugensetzers, das geringste von den ihr eigenen Verdiensten hätte entziehen wollen. Wer Lust nachzuschlagen hat, den verweise ich bey dieser Gelegenheit noch auf den 22. §. des IV. Hauptstücks in Herr Matthesons **Kern melodischer Wissenschaften**, S. 67. und absonderlich auf die Worte: **arbeitet ein starker Instrumentenchor in die Wette, so empfinde ich eine hohe Verwunderung.** Was Herr Mattheson den bloßen Instrumenten, **wenn auch keine Worte dabey wären oder verstanden werden könnten**, zugesteht, wird man doch auch wohl stark arbeitenden **Singstimmen** nicht absprechen. Unter einer **hohen Verwunderung** verstehe ich viel mehr, als unter einer blossen **Kunstverwunderung.**

Noch erinnere ich hierbey, daß ich durch **gerührt seyn** eine empfindliche mehr als gewöhnliche Bewegung einer oder der andern meiner Leidenschaften

verstehe. Es könnte seyn, daß dieser oder jener meiner Leser sich nur alsdann gerührt zu seyn glaubte, wenn ihm die Lust zu weinen ankäme. Man muß allen unrechten Deutungen so viel als möglich ist, vorzubauen suchen.

Wenn es **eine ausgemachte Sache vom Salinas ist, daß er schon vor zweyhundert Jahren die Affekten seiner Zuhörer nach Belieben zu erregen gewußt hat**: so ist dieses ein neuer Beweiß, daß Zuhörer auch durch **Fugen** oder **Fugenähnliche** Compositionen gerühret werden können. Denn er lebte zu einer Zeit, in welcher weder Arien, noch Cavaten, noch accompagnirte Recitative, noch Sonaten, sondern größtentheils lauter Fugen und andere fugirte Compositionen Mode waren. Er lebte ungefähr zu den Zeiten des **Pränestino**, welcher durch hellere und der guten Declamation mehr gemäßere Fugen, die er an die Stelle dunklerer und verworrenerer, und der guten Declamation weniger gemässerer Fugen setzte, die Kirchenmusik vom Untergange rettete. Indessen räume ich nicht ein, daß **Josquin** in meiner Kritik zur Unzeit angeführet worden sey. Denn Herr **Semper** gleicht ihm auch, allem Ansehen nach, in **der Gelehrigkeit und Vorsicht**, welche den **Josquin** vorzüglich berühmt gemacht, gar nicht. Das was ich von **Josquins** Gewalt über die Noten in meiner Kritik angeführet habe, hatte ich, wo ich mich nicht irre, einmal in D. Luthers Schriften gelesen.

Endlich muß ich hierbey noch erinnern, daß ich durch Verfechtung des Satzes, daß auch eine Fuge rühren könne, allen andern Musikstücken, welchen die Kunst zu rühren bey weitem nicht so schwer ankömmt, auch nicht das geringste von ihrem Werthe zu entziehen, die Absicht habe. Eine Sache hat immer vor einer andern eine vorzügliche Gabe voraus. Indessen muß man doch jedem Dinge die ihm zukommende Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Der hüpfende Melodienmacher darf so wenig den finstern Notenzwinger, als dieser jenen verachten. Vielleicht haben beyde im Allgemeinen der Musik ihren Nutzen.

Das in der vierten Anmerkung am **Nunquam** getadelte Verbot, mit Exempeln zu streiten, hat seinen ganz besondern zureichenden Grund in einem gewissen musikalisch-kritischen Vorfalle, wovon der 23. bis 28ste **kritische Brief über die Tonkunst** mehreres Licht wird geben können, und bey welchem Vorfalle ein gewisser **Sechsstern** viel Zeit, Mühe und Papier verschwenden mußte, nur um die von seinem Gegner falsch, und beynahe boshaft und verläumderisch angeführten Exempel aus den Werken berühmter Männer, zu retten. Dies Beyspiel schreckte den sich auch zu einer musikalischen Beurtheilung anschickenden **Nunquam**, und er suchte eine solche verdrüßliche Bemühung, wie **Sechsstern** gehabt hatte, so viel möglich im Voraus von sich abzuleh-

zulehnen. Um so viel mehr, da eine **falsche** Anführung abgerissener Stücke aus den Werken berühmter Männer, wenn man sie in einer einseitigen Schrift findet, und etwan nicht gleich eine Widerlegung der Anführungen, oder die Werke aus denen sie gerissen sind, zum weitern Nachsehen bey der Hand hat, der Musik nichts als Schaden, und den Verfassern der übel angewendeten Beyspiele nichts als unverdiente Schande bringt.

Hier kann ich meine Läuterung des Matthesonischen Urtheils über meine Kritik der Fuge des Herrn **Semper**, nun wohl endlich einmal schließen. Vielleicht hätte ich sie schon vorlängst schließen sollen. Ich kann aber nicht umhin, vorher noch ein öffentliches Bekänntniß der Hochachtung, mit welcher ich für den Herrn **Mattheson**, ungeachtet eines oder des andern kleinen Widerspruchs, den ich in meiner vorhergehenden Vertheidigung, gegen seine Urtheile, zu wagen mich berechtiget gehalten habe, dennoch durchdrungen bin, abzulegen. Ich kenne den weiten Umfang seines ausgebreiteten Wissens; ich kenne seine seit so langer Zeit mit dem glücklichsten Erfolge getriebenen Beschäftigungen in wichtigen Staatssachen; über seine fast unnachahmliche Arbeitsamkeit bin ich mehr als einmal mit Recht erstaunt. Dies alles würden schon Gründe genug seyn, einen so besonders verdienten Mann ausnehmend zu verehren. Doch, seine Stärke in der Musik, seine feurige Liebe zu derselben, und die vielen und reellen Dienste, welche er der Musik ganz unstreitig geleistet hat, und welche auch immer auf mannigfaltige Weise, wirklich und reel bleiben werden, wenn sie auch bey einigen Leuten noch unerkannt seyn sollten; diese häufigen Verdienste des Herrn **Mattheson** um die Musik, sind es, welche meine Hochachtung für ihn noch unendlich vergrößern. Wenn ich anders, so wohl in meiner Kritik als auch in dieser Vertheidigung derselben, auch einigen obwohl schwachen Eifer für die Aufnahme der Musik habe blicken lassen: so würde ich in Herr **Mathesons** Augen gewiß eine schlechte Figur gemacht haben, wenn ich seinen Ausspruch in einer musikalischen Sache, mit einem bloßen einfältigen Stillschweigen angenommen, und höchstens in meinen Favoritgesellschaften ein paarmal darüber hönisch in den Bart gebrummet, nicht aber, was ich dagegen noch zu sagen wüßte, ihm und der Welt öffentlich und freymüthig vor Augen gelegt hätte. Ich bin also überzeugt, daß ich mit allem meinen Widerspruche mir seinen Unwillen keinesweges werde zugezogen haben. Und Sie, meine Herren Verfasser der musikalisch kritischen Briefe, können also um so viel weniger Bedenken haben, meine Antwort Ihren Briefen einzuverleiben.

Noch eins muß ich erinnern, ich will das, was ich von Verwechselung des Führers mit dem Gefährten geschrieben habe, nicht für eine Regel ausgeben, welche gar keine Ausnahme litte. Ich räume ein, daß es einige beson-

dere Fälle, und gewisse besonders eingeschränkte Fugensätze geben könne, wo die gedachte Verwechselung entweder untadelhaft ist, oder durch grössere Schönheiten vergütet wird. Ich könnte sogar einige Beyspiele davon anführen; wenn ich nicht befürchtete bis zum Ekel weitläuftig zu werden. Vielleicht geschieht es ein andermal. Itzo versichere ich nur, daß ich den Hauptsatz des Herrn **Semper** auf keine Weise unter diese seltenen Fälle habe bringen können.

Sollte dem Herrn **Semper** etwan, wider Vermuthen die Versuchung ankommen, über das von dem Herrn **Mattheson** für ihn in gewisser Art vortheilhafte Urtheil, stolz zu werden: so rathe ich ihm treuherzig, die 15 nicht zu verachtende Vorwürfe, über eine oder die andere Fugenmaterie, welche Herr **Mattheson** besage des II. Hauptabsatzes seines Ausspruchs, in meiner Kritik beyläufig angeführt gefunden, und zu deren jedem doch ein Fehler in Herr **Sempers** Fuge Anlaß gegeben hat, wohlbedächtig zu überdenken. Wenn der Pfau mit seinem schönen glänzenden Schweife am meisten pralet, soll er doch, wie man sagt, denselben augenblicklich fallen lassen, so bald er seine Füße erblicket.

Ich bin mit besonderer Hochachtung,

Meine Herren
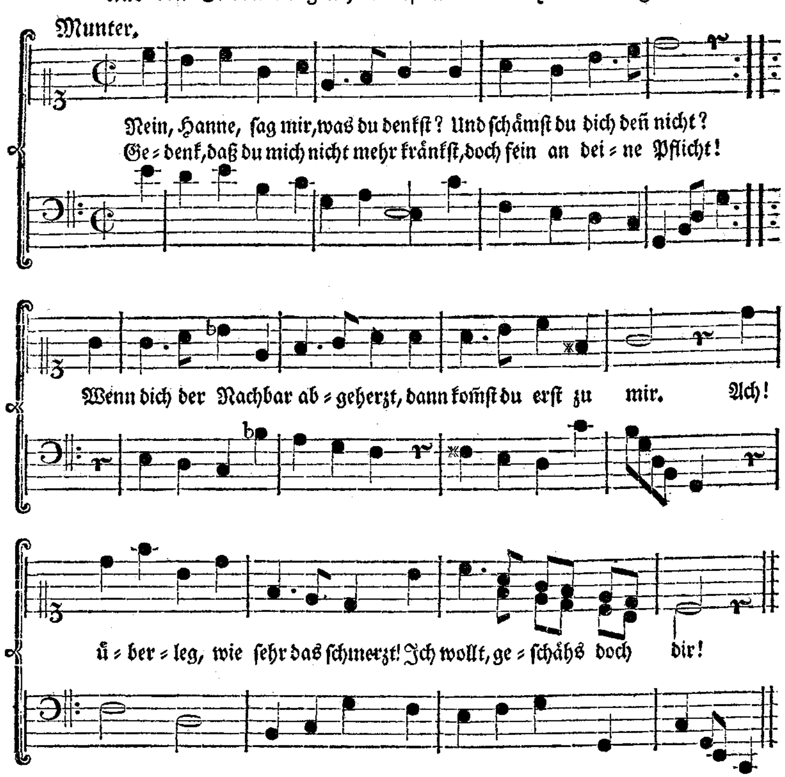
Ihr ergebner Diener
Nunquamne Reponam?

Harlem,
am 9ten April, 1760.



Aus

Aus den Erweiterungen; componirt vom Herrn G. F.



Nein, Hanne, sag mir, was du denkst?
Und schämst du dich denn nicht?
Gedenk, daß du mich nicht mehr kränkst,
Doch fein an deine Pflicht!
Wann dich der Nachbar abgeherzt,
Dann kommst du erst zu mir.
Ach! überleg, wie sehr das schmerzt!
Ich wollt, geschähs doch dir!

Du meynst vielleicht, ich weis es nicht,
Was du beym Nachbar machst.
Ach, Frau, mir sagts ja dein Gesicht!
Du garstiges Weib, du lachst?
Ach! mach mirs nur nicht gar zu bunt,
Und zeig dich nicht so keck!
Denn sonst, ich steh hier nicht gesund,
Ich jag dich von mir weg.

Vorm

Vorm Henker! Ists etwa nicht wahr,
Daß du mit deinem Gast,
Als ich jüngst in der Kirche war,
Dich satt geschäkert hast?
Der Knecht erzählte alles mir,
Als ich nach Hause kam;
Es war nur gut, daß gleich von dir
Der Nachbar Abschied nahm.

Hätt auch der Knecht dich nicht verklagt:
So merkte ich schon was.
Das Bette hat mir gnug gesagt,
Denn, wie zerstört war das!
Ihr mußtet warlich ziemlich froh
Ohn mich gewesen seyn.
Die Weiber machens immer so,
Läßt sie der Mann allein.

Du putztest dich vortreflich schön
Am letzten Sonntag raus.
Ich sah dich dann in Garten gehn,
Da bandst du einen Strauß.
Du dachtst, ich wüßte nicht, warum
Dieß alles sey geschehn.
Ach! glaube nur, ich bin nicht tumm;
Ich hab dich wohl gesehn!

Erst giengst du in die Kirche nein;
Der Nachbar war auch da.
Was mußte das für Freude seyn,
Da ihn dein Auge sah!
Du lachtest! Es verdrosse mich!
Der Pfarrer ist sonst scharf.
Mich wundert nur noch, daß er dich
Nicht von der Kanzel warf.

Kaum war des Pfarrers Predigt aus:
So giengst du auch gleich fort,
Und schlichst dich in des Nachbars Haus;
Er wartete schon dort.
Dann giengst du mit ihm in das Feld;
Er trug dich übern Bach.
Ihr hattet mich zwar nicht bestellt:
Jedoch ich schlich euch nach.

Ihr saßet hinterm Busch versteckt,
Von fern hört ich euch zu.
Der Nachbar hat dich recht geneckt,
Und frölich lachtest du.
Seit unsrer ersten Hochzeitnacht
Hast du so sehr bey mir
Auch nicht ein einzigmal gelacht,
Als bey dem Nachbar hier.

Ich bin so flink und jung, als er,
Nicht häßlich vom Gesicht.
Ja, wenn er etwa besser wär:
So ärgerte michs nicht.
O! würdst du das bey Petern thun,
Und wärst du seine Frau:
Er würde nie mit Keifen ruhn,
Und schlüg dich braun und blau.

Geh mir nicht mehr zum Nachbar hin,
Ich bitte dich gar sehr.
Und weißt du wohl, Frau! wer ich bin?
Ich leids durchaus nicht mehr!
Ich bin dein Mann, und läßt du mirs
Ins künftige nicht seyn:
Mein Seele, Frau! ich sage dirs,
Ich schlage künftig drein.

L. Brief.

Schreiben eines Freundes an den andern.
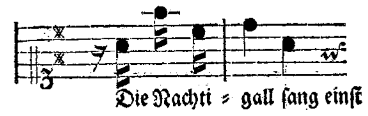
Berlin den 31. May 1760.



Mein Freund!

Sie verlangen meine Meinung über **Herrn Herbings Composition auf die Gellertschen Fabeln.** Ich halte diese Art von Poesie, ob sie gleich an sich selbst sehr schön ist, doch für sehr ungeschickt zur Musik; denn sie besteht nur aus Erzählungen, und der daraus gezogenen Moral. Zu einer Folge von fließender Melodie ist wenig Gelegenheit in den Worten. Eine Nachtigall, ein welscher Hahn, ein Sturm, der Haß, ein Paar Nachtwächter, welche sich verfolgen, ꝛc. sind allzu kleine Objecta für die Tonkunst. So viel war von der Poesie. Nun komme ich auf die darauf gesetzte Musik.
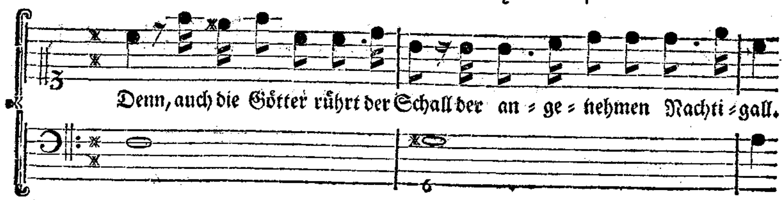
In der ersten Fabel, zum Anfange des Recitatifs, ist die Musik über die Worte, **die Nachtigall,** affectirt und cantilenenmäßig.



Warum nicht auf folgende natürliche Art, etwan so:



Denn, auch die Götter rührt der Schall der angenehmen Nachtigall. Diese Worte machen einen untheilbaren Satz aus; in Herrn Herbings Musik aber ist er getheilet. Warum nicht lieber so:
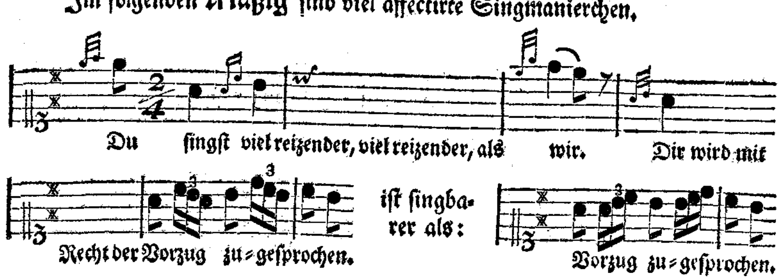


Oder noch besser folgendermaßen:



Die Harmonie aber wird alsdenn anders geführt.

Auf den Worten, **noch zweymal schöner hören**, ist die Cadenz in H moll zum zweytenmal; denn kurz vorher war sie eben in dem Tone bey, **hörte Philomelen zu.** Das zeiget eine Armuth in der Harmonie; zumal bey einem kurzen Recitatif.

Im folgenden **Mäßig** sind viel affectirte Singmanierchen.



Das
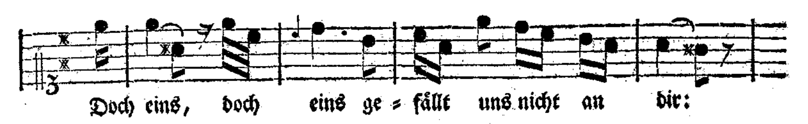
Das Cläuselchen



kommt dreymal hinter einander, und kurz darauf, **doch eins gefällt uns nicht an dir**, zum viertenmale.
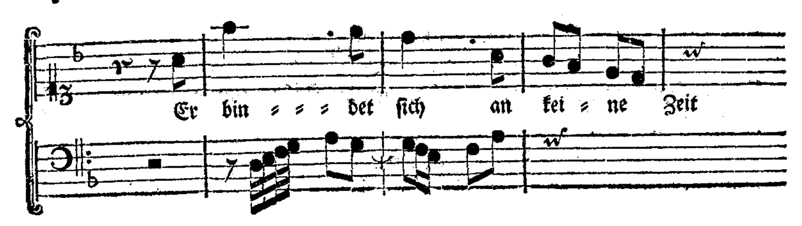


Warum wird nicht theils in der Harmonie, theils auch in diesem Cläuselchen einige Veränderung gemacht? z. E.
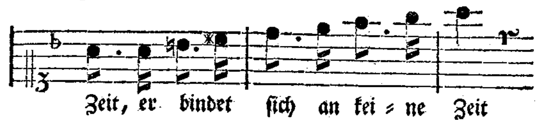


Auf den Worten: **und scheint euch die nicht mehr geneigt**, Seite 5. sind ohne Ursach zwo Cadenzen, ohngeachtet die folgenden Worte: **so eilt** rc. nothwendig zu den vorhergehenden gehören.

Auf die Worte: **Er bindet sich an keine Zeit** rc. hat der Componist doch eine Bindung und zwar auf üble Weise angebracht.



Ingleichen gehört auf **Zeit** ein förmlicher Punct, und dennoch braucht der Componist eine Fragemelodie.
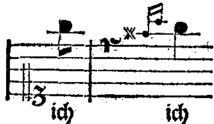


Das sind Töne ohne Raison.
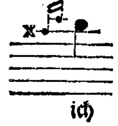
Auf **Fahrt fort noch alt zu singen, noch alt zu singen**, ist eine affectirte, das Alterthum ausdrücken sollende Melodie gesetzt, ohne daß an den Sänger gedacht wird, ob ihm diese Töne in der Tiefe bequem oder unbequem sind. Der Componist verlangt von seinen Sängern in dieser ganzen Fabelcomposition einen großen Umfang der Stimme. Genug von der ersten Fabel, welche die wenigsten Fehler hat.

In der zweyten Fabel, **die Widersprecherin**, ist im Anfange: **Ismene hatte noch**, eine kleine musikalische Tavtologie vorhanden, auch ist der Verstand bey den Worten: **Ismene hatte noch, bey vielen andern Gaben, auch diese**, vermittelst der Modulation in der Musik zerrissen worden.

In der Harmonie bey, **wenns auch tausendmal der ganze Weltkreys spricht**, ist eine Unrichtigkeit. Bey **Weltkreys spricht**, und **ein Gedicht**, ist eine abermalige Tavtologie. Zweymal auf g̿



ist für alle Sänger unbequem, erstlich wegen der Höhe, zum andern wegen **ich**. Das Manierchen auf
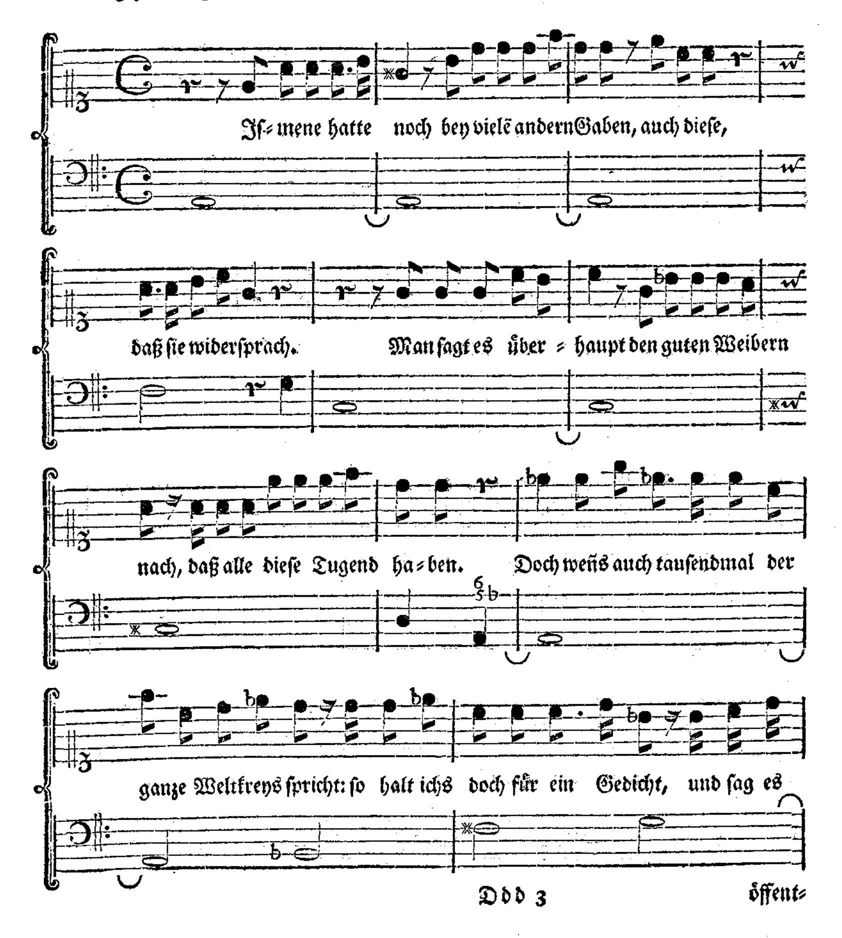


ist affectirt.

Nach

Nach den Worten: **Ich bin ja auch mit mancher Frau bekannt,** gehört ein Punct. Der Componist aber braucht eine Fragmelodie.

Das Semicolon nach: **daß sie mir widersprechen sollte**, ist gleichfalls falsch ausgedrückt. Ich glaube auf folgende Art das ganze Recitatif in Ordnung zu bringen:



 öffent=

öf = fentlich: Ich, ich glaub es e = wig nicht. Ich bin ja

auch mit mancher Frau bekannt. Ich hab es oft versucht, und manche schön ge=

nannt, so häßlich sie auch war, bloß, weil ich ha = ben wollte, daß sie mir

6

wi = der = sprechen sollte; allein sie widersprach mir nicht.

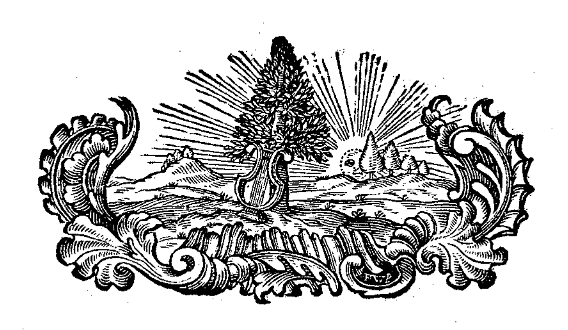
Und al = so ist es falsch, daß je = de wi = der = spricht.

Im übrigen zeigt der Componist ein sehr gutes Genie. Nur muß er mit der reinen Harmonie sich besser bekannt machen, selbst Melodien erfinden, und in beyden suchen reifer zu werden. Es ist billig, ihn dazu aufzumuntern, und es ist zu glauben, daß, wenn er Kunst und Natur, Gesang und Harmonie, Ausdruck und Geschmack, gehörig zu verbinden sich allezeit bestreben wird, er sich bis zum Ruhme eines unsrer guten deutschen Sangcomponisten einstens hinauf schwingen werde.

Mein Freund, hier haben Sie meine Meinung. Künftig ein mehrers, wenn Sie es verlangen. Ich bin mit aller Hochachtung

Hamburg
den 24. May

Ihr ergebenster Diener
Philarmonios.



Historie.

Historie.

Ein berühmter Tonkünstler und Componist zu Paris ward von einem Fieber überfallen, das endlich anhaltend und verdoppelt ward. Am siebenten Tage gerieth er in eine heftige und fast unabläßige Raserey, die mit Schreyen, Weinen, Schrecken, und beständiger Schlaflosigkeit verbunden war. Am dritten Tage seiner Raserey brachte ihn einer derer innerlichen Triebe, von denen man sagt, daß sie die kranken Thiere zu denen Kräutern führen, die ihnen helfen, darauf, daß er ein kleines Concert in seiner Stube hören wollte. Sein Arzt bewilligte es; aber nicht gerne. Man sang etliche Cantaten von dem vortreflichen **Bernier.** Kaum hörte er die ersten Töne, als sein Gesicht ruhig und vergnügt, das Auge gelassen ward, die Krampfzüge ganz aufhörten, er vor Vergnügen Thränen vergoß, und für die Musik die größte Empfindlichkeit äußerte. So lange das Concert währte, hatte er kein Fieber. So bald es geendigt war, verfiel er in seinen vorigen Zustand. Man fuhr in dem Gebrauche eines Mittels von so großer und unvermutheter Wirkung fort. Fieber und Raserey hielten allemal in währendem Concerte ein; und die Musik war dem Kranken so nothwendig geworden, daß er sich des Nachts vorsingen ließ, ja eine von seinen Verwandten, die zuweilen bey ihm wachte, so schwer es ihr auch wegen ihrer Betrübniß ankam, ihm dergleichen Gefälligkeit zu erzeigen, tanzen mußte. Eine Nacht unter andern, da er niemand als seine Wächterinn bey sich hatte, die nichts als ein elendes Gassenliedchen wußte, mußte er sich damit behelfen, und empfand einige Linderung. Kurz, zehn Tage lang Musik machten ihn völlig gesund; ohne daß man etwas mehrers an ihm gethan, als ihm zweymal am Fuße zur Ader gelassen, worauf zum letztenmale eine große Ausleerung des Leibes folgte. Der Herr **Dodart** erzählt diese Geschichte, um deren Wahrheit er sich genau bekümmert hat. Er glaubet zwar nicht, daß sie eine Regel oder ein Exempel abgeben könne; es ist aber bey dem allen etwas besonders, daß die Musik bey einem Menschen, bey dem sie durch die Gewohnheit gleichsam zur andern Seele geworden war, den Geistern ihren natürlichen Lauf nach und nach wiedergegeben. Es scheint nicht, daß ein Mahler auf solche Art durch Gemählde gesund werden werde. Die Mahlerey hat nicht die Kraft, die Geister zu bewegen, die die Musik hat, und keine andere Kunst kann es ihr gleich thun.

LI. Brief
an den
Herrn Johann Philipp Sack.

Berlin den 7. Junius 1760.

Mein Herr!

Wenn wird man aufhören, sich über den Vorzug des italiänischen, französischen, und auch vielleicht des deutschen Geschmacks zu zanken? (Denn erlauben Sie mir zu glauben, daß wir Deutschen auch einen Geschmack haben.) Vermuthlich nicht eher, als bis man den wahren Charakter eines guten allgemeinen Geschmacks nach allen seinen Merkmahlen entwickelt, und diese leztere der Welt praktisch dargeleget haben wird. Nicht eher, als bis man die Fehler eines Componisten nicht mehr auf die Rechnung des Geschmacks seines Landes setzen, und bis man so wenig wegen dieser Fehler eines Individui den ganzen Geschmack seiner Nation verdammen, als wegen der, von dem Geschmack unabhängigen Schönheiten in den Werken eines Setzers, den Geschmack seines Landes erheben wird. — Und alles dieses ist noch nicht geschehen? Meines Wissens noch nicht, ob gleich seit etwann zwanzig Jahren über den Geschmack, pro und contra mehr als zwölf Alphabethe mögen geschrieben worden seyn. Wer ist derjenige, der von aller Mode und Gewohnheit, von allem Vorurtheil und Eigensinn, gänzlich befreyet ist? Derjenige vielleicht am allerwenigsten, der sich selbst alle Augenblicke davon frey spricht. Eine Person aber, die uns den allgemeinen guten Geschmack, den auf Natur und Vernunft gegründeten wahren einzigen Geschmack lehren, und hiernach den Vorzug des Geschmacks der Nationen ausmessen wollte, müßte ohne Widerrede weder Vaterland, noch Willen, weder Mode noch Eigensinn haben. Es müßte dieser Person sowohl der Geschmack dieser, als jener Nation gleich

wehrt seyn; sie müßte, **nach einem auf Vernunft und Natur gebauten Grundsatze**, das Gute und Verwerfliche von beyden aufs gründlichste zu prüfen, im Stande seyn; sie müßte zugleich das Urtheil anderer Musikverständigen zu Rathe ziehen, und ihren Empfindungen nicht allein trauen. — — Vielleichte würden sogar die gemeinschaftlichen Bemühungen von Tonkünstlern von mehr als einer Nation dazu erfordert. — Vielleicht müßte deßwegen gar ein Congreß gehalten werden. —

Lassen Sie uns ja den Congreß verbitten. Man zanket sich jetzo nur noch mit der Feder. Vielleicht würde dort zu andern Waffen geschritten werden. Glauben Sie mir, mein Herr, daß im Reiche der Harmonie niemahls eine Einigkeit zu hoffen ist. — Doch vielleicht ist es gut, daß kein allgemeiner Geschmack in der Welt existiret. Was meynen sie, wer am meisten dabey verlieren würde, der Liebhaber oder der Tonkünstler? Ich glaube alle beyde. Immer Rebhuhn, immer Rebhuhn, würde der der Veränderung im Geschmack zugethane Liebhaber ausrufen; und findet der geschickte Tonkünstler nicht seine Rechnung dabey, daß er zum abwechselnden Vergnügen der Liebhaber, und um sich sowohl der einen als der andern Nation wehrt zu machen, bald in diesem, bald in jenem Geschmack, sein Genie kann schimmern lassen?

Ich frage Sie, mein Herr, ist es Ihnen nicht angenehm, daß Sie bald auf französisch, bald auf italiänisch, oder bald auf deutsch, das Ohr eines vernünftigen Kenners durch angenehme Töne entzücken können? Bleiben Sie ja bey Ihrer Denkungsart, die Ihnen Ehre macht, und lassen Sie einer jeden Musikart Gerechtigkeit wiederfahren. Derjenige hat keinen Geschmack, der nur einen hat. Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Philaleth.

Dritte Fortsetzung der Raguenettischen Vergleichung der italiänischen und französischen Musik.

(Man sehe den IX, XII, und XV. Brief.)

34.

In den zärtlichen Arien lassen die Italiäner die Stimme unvermerkt abnehmen, und am Ende den Ton gleichsam ganz ersterben. Das sind Schönheiten von der grösten Feinheit, welche den Franzosen nicht nur unbekannt sind, sondern gar unmöglich fallen, als deren Diskantstimmen so kraftlos

los sind, daß, so wenig sie auch selbige fallen lassen wollten, sie gänzlich verschwinden, und nicht mehr zu hören seyn würden. Diese Echos und Mäßigungen des Tons theilen hingegen den italiänischen Arien so viele Annehmlichkeiten mit, daß oft der Componist selbst in dem Munde des Sängers seine Arbeit schöner findet, als auf dem Papier; und die Italiäner haben in diesem Falle einen doppelten Vorzug vor den Franzosen, weil sie eben dadurch, daß sie besser singen, als wir, auch beßer agiren. Denn da die Musik ihnen nur ein Spiel ist, und sie mit aller möglichen Richtigkeit singen, ohne auf den Takt, oder andere Regeln Acht geben zu dürfen: so ist dieses die Ursache, daß sie alle ihre Gedanken auf die Vorstellung und Action richten können. Haben sie aber nichts anders als dieses in Gedanken, wie sie sich in die verschiednen Leydenschaften versetzen, und dem zu Folge ihre Gebährden einrichten sollen: so ist es ihnen unstreitig viel leichter, gut zu agiren, als den Franzosen, welche die Musik nicht so gut verstehen, und also öfters genöthigt sind, ihre Aufmerksamkeit zwischen der Sorge gut zu singen und gut vorzustellen, zu vertheilen. Wir haben keinen einzigen Opersänger, der die Person eines Leydenschaftvollen Liebhabers zu spielen im Stande wäre, als den **Dümenil**. Aber nicht zu gedenken, daß er sehr falsch singet, und wenig von der Musik versteht, so ist seine Stimme lange noch nicht so angenehm und schön, als eine welsche Castratenstimme.

35. Geschieht es etwan, daß eine erste Sängerin, so wie die **Rochois**, uns abgeht, so kann nicht einmahl ganz Frankreich, geschweige Paris, diese Stelle durch ein ander geschicktes Subject ersetzen. In Italien kann man für einen Sänger, oder eine Sängerinn, die etwann abgeht, sofort zehn andre wieder finden; denn die Italiäner sind zum Theater geboren, und so gute Schauspieler, als Tonkünstler. Ihre alte Matronen spielen ihre Rolle unvergleichlich, und ihre lustige Personen kommen den besten gleich, die wir jemahls auf unserer Bühne gesehen haben.

36. Noch haben die Italiäner vermittelst ihrer Castraten darinnen vieles vor uns voraus, daß sie, nachdem es die Umstände erfordern, sowohl Mann als Frau vorstellen können. Denn diese Castraten sind zu den Frauensrollen so gut abgerichtet, daß es die beste Sängerinn von der Welt nicht besser machen kann. Sie haben eine eben so angenehme, aber viel stärkere Stimme. Sie sind größer, als insgemein die Weiber, und haben daher mehr Majestät. Ja sie sind in der Weibertracht gemeiniglich schöner, als das Frauenzimmer selbst. So ist z. E. **Ferini**, der im Jahre 1698, in der Oper **Themistocles**, zu Rom die Rolle der **Sybaris** machte, länger und schöner von Person, als insgemein die Frauen sind. Er hat etwas edles und sittsames in seinem Gesichte. Als eine persianische Prinzeßinn gekleidet, auch mit dem Turban und der Strauß-

 feder

feder gezieret, sahe er einer Königinn oder Käyserinn ähnlich; und vielleicht hat man niemals ein Frauenzimmer in der Welt gesehen, das ein so schönes Ansehen, als er, unter dieser Kleidung gehabt hat. Italien ist voll von dergleichen Personen; man darf unter der Menge von Schauspielern und Schauspielerinnen, nur wählen. Ich habe in Rom einen Menschen gekannt, der ein so geschickter Musicus war, als der beste von den unsrigen bey der Oper. Er war aber annoch ein vortreflicher Schauspieler, und wenigstens eben so gut als unser Harlekin, oder als Raisin. Gleichwohl machte derselbe weder von der Musik, noch vom Theater, Profeßion; sondern er war ein Procurator, der zur Zeit des Carnevals seine Geschäfte niederlegte, um in der Oper eine Rolle zu übernehmen, und der die übrige Zeit des Jahres sein Amt verwaltete. Es ist also leichter, wie man sieht, in Italien eine Oper gut aufzuführen, als in Frankreich.

37. Eben den Vorzug, den die Italiäner in Ansehung der Stimmen und Sänger vor uns haben, haben sie in Ansehung der Instrumente und Spieler vor uns. Ihre Geigen sind mit dickern Saiten, als die unsrigen, bezogen; ihre Bogen sind länger, und sie bringen einen zweymahl stärkern Ton, als wir, aus ihren Instrumenten heraus. Als ich, nach meiner Rückkunft aus Italien, das Orchester unsrer Oper zum erstenmahl wieder hörte: so kamen mir, weil mir die starken Töne der italiänischen Instrumente noch in Gedanken waren, unsere Violinen so schwach vor, daß ich glaubte, als wenn man ihnen allesamt einen Dämpfer aufgesetzt hätte. Die Erzlauten der Italiäner sind noch einmal so groß, als die unsrigen, und alle Baßgeigen aus unserm Orchester zusammengenommen, bringen keinen solchen sausenden Ton zuwege, als zwo italiänische tiefe Contrabaßgeigen. In der That dieses Instrument fehlt uns in Frankreich, das bey den Italiänern wegen seiner hohlen Tiefe, ein trefliches Fundament zum Concert abgiebt. Es ist ein gewisses und desto sicherers Fundament, je tiefer und gröber die Töne sind; es ist ein markigter dicker Klang, welcher die Luft mit einer angenehmen Harmonie erfüllet, und dessen Wirkung sich bis in den entlegensten Winkel seines weiten Umfangs ausdehnet. Der Klang der italiänischen Synfonien wird von der Luft bis an die höchsten Gewölber der Kirchen fortgeführet, und bis an die Wolken an ofnen Oertern.

38. Was die Spieler in Italien betrift, so haben wir in Frankreich sehr wenige, die ihnen nahe kommen. Man siehet dort Kinder von vierzehn bis funfzehn Jahren, die auf einer Baß- oder Diskantgeige Stücke aufs fertigste wegspielen, welche sie niemals gesehen haben; Stücke, welche so schwer sind,

daß

daß unsere geschicktesten Spieler darinnen stolpern würden. Ja was noch mehr ist, so siehet man diese kleinen Waghälse, vier oder fünf Schritte vom Notenpulte ab, einer über des andern Schulter weg, öfters nur mit halbem Blick aufs Papier schielen, und gleichwohl die allerschwersten Sachen vom Blatte weg auf den ersten Anblick treffen.

39. In den italiänischen Orchestern wird kein Tact geschlagen; und dennoch fehlt keiner, weder im Tact noch im Ton. Ganz Paris gehört dazu, nur ein einziges schönes Orchester zuwegezubringen. Man würde Mühe haben, ihrer zwey von der Güte des Operorchesters zu finden. In Rom, wo zehnmahl weniger Leute sind, als in Paris, wäre man im Stande, sieben bis acht vollkommen besetzte Orchesters hören zu lassen. Aber noch ein Vorzug, den die italiänischen Orchesters vor dem französischen haben, ist dieser, daß in jenem die grösten Meister sich nicht scheuen, mitzuspielen. Ich habe in ebenderselben Oper zu Rom, einen Corelli, Pasquini und Gaetani gehöret, welche auf der Geige, dem Clavier, und der Erzlaute unstreitig die grösten Meister in der Welt sind. Es sind dieses auch solche Leute, denen man für einen Monath, oder aufs höchste für sechs Wochen, drey bis vierhundert Pistolen giebt. Auf solche Art bezahlt man die Musiker in Italien, welches unter andern eine Ursache ist, daß daselbsten allezeit ihrer mehrere, als bey uns seyn werden. Daher kommt es auch, daß in Italien zehnmahl mehr Leute, als in Frankreich, die Tonkunst studiren; und unter einer so grossen Anzahl von Schülern der Tonkunst müssen, wenn auch sonst alle andere Umstände gleich wären, nothwendig mehrere, als irgendwo, darinnen geschickt werden. Man findet in diesem Lande überall Sänger, Spieler und Musik. Von den Sängern auf dem Platze Navone zu Rom, und von denen auf der Brücke Rialte zu Venedig, welche daselbst eben das sind, was unsere Sänger vom Pont neuf zu Paris, thun sich bisweilen drey oder vier zusammen; der eine spielt die Geige; der zweyte das Violonchell, und die andern die Theorbe oder die Guitarre; dabey singen sie in verschiednen Stimmen, und accompagniren sich sehr richtig mit ihren Instrumenten dazu. In Frankreich höret man Concerte, die nicht besser sind, als dieser Leute ihre.

40. Endlich gewinnen die Italiäner annoch, in Ansehung der Operverzierungen und Maschinen, den Franzosen den Preiß ab. Die Logen sind viel prächtiger; die Oefnung des Theaters ist um ein großes höher und breiter; ja die Mahlerey unserer Decorationen ist in Vergleichung mit der italiänischen in der That nur für eine Kleckerey zu achten. Die daselbst mit Farben nachgeahmte

ahmte Marmor- und Gipsstatuen sehen den schönsten Antiken Roms ähnlich; man siehet Palläste, Colonaden, Gallerien, architektonische Kunststücke, die an Größe nicht ihres gleichen haben, und an Pracht alle Gebäude in der Welt übertreffen. Perspektive, die das Auge und den Verstand der tiefsinnigsten Kenner dieser Kunst hintergehen; Gegenden von unermeßlichem Umfange auf einem Raum, der nicht dreyßig Fuß breit ist; ja unterweilen werden die stolzesten Gebäude des alten Roms vorgestellet, wovon man nur noch die Ueberbleibsel hat, z. E. das **Colisäum**, welches ich zu Rom im Jahre 1698, auf dem Theater des römischen Collegii, in eben dem Stande gesehen habe, als es zur Zeit des Vespasians gewesen, der dieses berühmte Amphitheater hat bauen lassen; woraus man sehen kann, daß dergleichen Decorationen nicht allein sehr angenehm, sondern zugleich sehr unterrichtend sind.

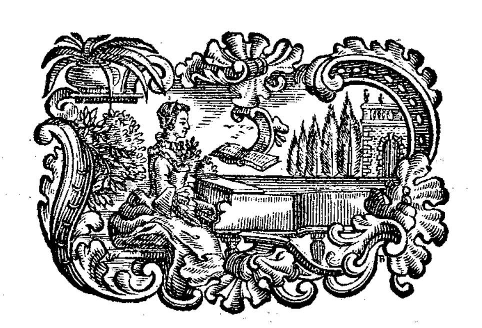
41. Was die Maschinen betrift, so glaube ich nicht, daß der menschliche Verstand die Erfindung derselben höher treiben könne, als in Italien geschehen. Ich habe im Jahre 1697. zu Turin den **Orpheus** in einer Oper, durch seine schönen Töne, die Thiere bezaubern sehen, Ebers, Löwen, Bären. Nichts kann natürlicher und besser nachgeahmet werden. Ein Affe, der dabey war, machte hundert lächerliche Streiche, kletterte den andern Thieren auf den Rücken, kämmete ihnen die Köpfe mit seinen Pfoten, und machte allerhand andere Afferepen, natürlich wie ein Affe. Einmahl sahe man zu Venedig auf dem Theater einen Elephanten erscheinen; in einem Augenblick zerfiel diese große Maschine, und eine Armee stand an ihrer Stelle auf dem Theater da. Die Soldaten hatten, durch die bloße Stellung ihrer Schilde, diesen vermeinten Elephanten so vollkommen vorzustellen gewust, als wenn es ein natürlicher und wahrhafter Elephant gewesen wäre.

42. Ich habe im Jahre 1698, auf dem Theater von **Capranica** zu Rom, ein weibliches Gespenst mit Trabanten umgeben, erscheinen sehen. Dieses Gespenst streckte nur die Aerme, und breitete sein Gewand aus: so stand ein ganzer Pallast da, mit seiner Façade, Flügel, und allen übrigen zu einem schönen Gebäude gehörigen Theilen. Die Trabanten durften nur ihre Hellebarten pflanzen: so wurden sie in Springbrunnen, Wasserfälle und Bäume verwandelt, die einen vor dem Pallast gelegnen schönen Garten darstellten. Diese Verwandlungen geschehen so schnell, daß es das menschliche Auge nicht begreiffen kann; nichts kann sinnreicher oder wunderbarer erfunden werden. Es sind auch die witzigsten Köpfe Italiens, die sich eine Lust machen, dergleichen Maschinen zu erfinden. Die vornehmsten Standespersonen machen sich öfters das

Ver-

Vergnügen, das Publicum mit solchen Sehenswürdigkeiten, ohne das geringste Interesse, zu beschenken. Der Ritter Acciajoli, Bruder vom Cardinal dieses Nahmens hatte im Jahre 1698. die Direction über das Theater von Capranica.
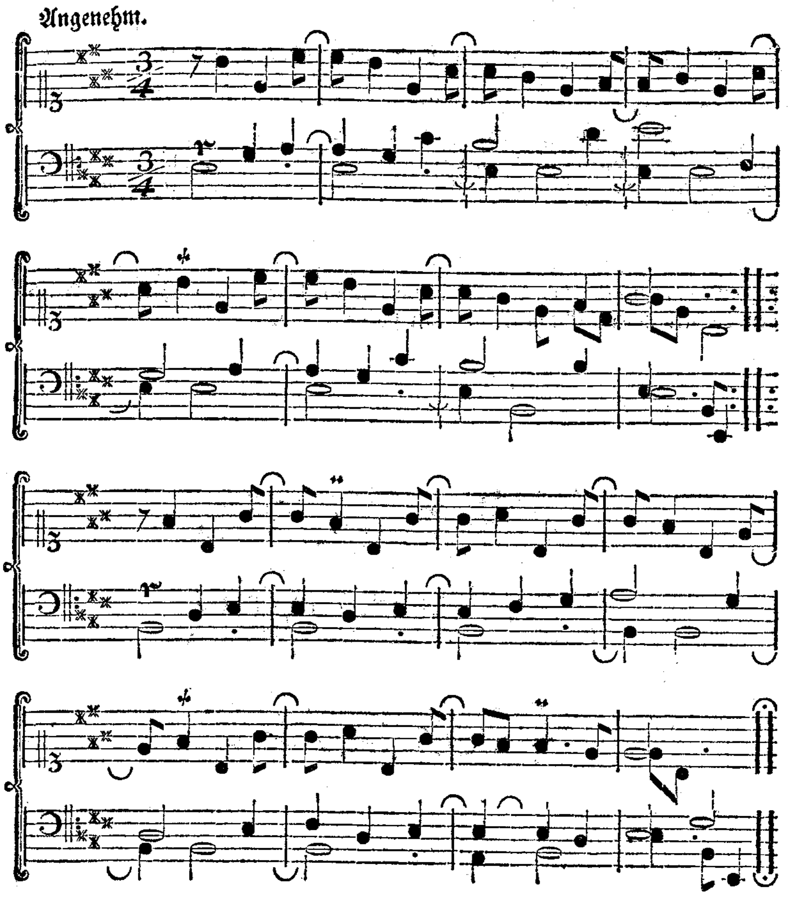
43. Das wäre nun etwann alles, was sich von der italiänischen und französischen Musik vergleichungsweise sagen ließe. Ich will nur noch eins hinzufügen, welches der italiänischen Oper zum Vortheil dienen, und alles, was ich ihren Vorzug zu erweisen, angeführet habe, bekräftigen kann. Es ist dieses, daß obgleich in den italiänischen Opern weder Chöre noch andere Lustveränderungen sind, und ob sie gleich fünf bis sechs Stunden dauren, doch niemahls jemanden die Zeit darinnen lang wird; da hingegen wenig Personen sind, die sich an den französischen, die doch etwann nur halb so lange währen, nach einigen Vorstellungen nicht müde und satt hören sollten.



Die Singuhr,

ein Clavierstück vom Herrn Dandrieu.

Angenehm.



LII. Brief

Vierte und letzte Fortsetzung der Raguenettischen Vergleichung der französischen und italiänischen Musik;

oder vielmehr:

Zusatz zu des Herrn Raguenet Vergleichung, welcher von einem unbekannten Verfasser herrühret, und dem holländischen Exemplar angehängt ist.

Berlin den 14. Junius 1760.

Der Geschmack an der italiänischen Musik, der sich immer mehr und mehr unter den Liebhabern der Tonkunst in Frankreich äussert, ist ein günstigs Vorurtheil für selbige, und rechtfertigt die Gedanken des Herrn Abts **Raguenet** hierüber. Wären die Franzosen, überhaupt gesprochen, im Stande, mehrere Zeit der Musik zu widmen, um sie gründlich zu erlernen: so würde der italiänische Geschmack gewiß noch mehr regieren, wiewohl die unlängst von der Arbeit des Herrn **Bernier** herausgekommene Cantaten genugsam zu erkennen geben, daß er schon gute Wurzel gefaßt. Aber könnte man nicht, ohne eben alles dem Genie der Italiäner zuzuschreiben, eine andere Ursache von ihrem Vorzuge vor den Franzosen im Punkte der Musik angeben? Ist nicht vielleicht die wenige Application dieser leztern Schuld daran? Diejenigen, die sich etwann besonders hervorthun wollen, haben mehrentheils keinen andern Sporn als die Ehrbegierde, und bestreben sich um einen allgemeinen Beyfall. Aber pflegen diejenigen Franzosen, die die Musik nur zu ihrem Zeitvertreibe erlernen, auch wohl genugsame Zeit darauf zu wenden, um alle Schönheiten dieser Kunst zu erlernen? Nur ein leichtes, simpels, über einen witzigen Text componirtes Liedchen zieht ihre Bewunderung

auf sich. Diejenigen, die dergleichen Liederchen componiren, und sauber singen, bekommen ein Bravo nach dem andern; und dieses Bravo bläset die Leutchen dergestalt auf, daß sie nicht mehr daran gedenken, ihre Einsichten zu erweitern, indem sie sich nunmehr für geschickt genug halten. Und doch ist es weit gefehlt; denn so bald ihnen nur etwas schweres, welches sie nicht studiret haben, zum Singen oder Spielen vorgelegt wird: so sind sie nicht zu Hause; sie benehmen durch ihren ungeschickten Vortrag dem Stücke alle Anmuth, und man sieht es für das häßlichste Stück an. Darunter leidet der Componist. Sie sprechen: die Composition tauge nichts; und sollten sagen: daß sie selbige übel vorgetragen. Diejenigen französischen Tonkünstler, die in fremden Ländern gewesen, und daselbst an der italienischen Musik solchen Geschmack bekommen haben, daß sie die französische nicht mehr ausstehen können, es wäre denn etwann zur bloßen Veränderung, und wie selten machen sie sich etwann selbige! sind annoch ein Beweis, daß die italienische Musik die französische an Schönheit übertrifft. Doch kann ich dabey nicht in Abrede seyn, daß die Tänze und Trinklieder der Franzosen alles, was ich in dieser Compositionsart von Italienern gesehen habe, übertreffen. Aber man kann auch zur Ursach anführen, daß der Wein und das Tanzen in Frankreich mehr, als in Italien, herrschet.

So weit geht die Kritik der französischen Musik. Nunmehr tritt ihr Advocat, der Herr Vieuville, auf.

Schreiben des Herrn Vieuville an den Herrn Bonnet, worinnen die französische Musik vertheidigt, und die italiänische kritisirt wird.

Mein Herr,

Vermuthlich verlangen Sie meine Gedanken über den itzo in Paris herrschenden italienischen Geschmack deßwegen, damit Sie meine wenige Kenntniß in der Musik darnach beurtheilen können; denn sonsten würde keiner richtiger davon urtheilen, als Sie selber. Inzwischen will ich doch gehorsam seyn, aber nicht als ein für die eine oder andere Partey eingenommener Tonkünstler. Ich werde nach den mir eingepflanzten natürlichen Empfindungen sprechen. Ich werde mich nicht der Kunstwörter bedienen, womit die Musiker ihre Schriften auszustopfen genöthigt sind, und die den Verstand der Leser öfters vielmehr verwirren, als ihn aufklären. Ich werde mich bestreben, so zu schreiben, daß meine Leser, auch ohne die Musik zu verstehen, mich begreifen können.

2) Sie wissen, mein Herr, so gut als ich, daß es itzo zweyerley Secten in der Musik bey uns giebt, wovon die eine den italienischen Geschmack übermäßig bewundert. Ein kleiner Trupp von Halbgelehrten, die aber sonst aus vornehmen Häusern sind, unterstützet dieselbe. Sie entscheiden mit Machtsprüchen, und verbannen die französische Musik als die geschmackloseste Musik von der Welt. Die andre Partey, die dem Geschmack ihres Vaterlandes getreu ist, und eine tiefere Einsicht in die musikalische Wissenschaften hat, kann es nicht ohne Verdruß ansehen, daß man so gar in der Hauptstadt des Königreichs den guten französischen Geschmack verachtet. Sie hält die italienische Musik für was wunderliches, närrisches, und für eine gegen die Gesetze der Kunst rebellische Musik. Zwischen beyden wäre doch, nach meiner Meinung, ein vernünftiges Mittel zu treffen, und ein gewisses Temperament ausfindig zu machen, wodurch die beyden Secten vereinigt würden. Man dürfte nemlich nur jeder Musikart für sich Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und jede ihrem Character gemäß schätzen.

3) Man müßte weder Geschmack noch die geringste Kenntniß besitzen, wenn man nicht gestehen wollte, daß die gute italienische Musik, überhaupt gesprochen, das gelehrteste und ausgesuchteste dieser Kunst in sich hielte; auch daß wir derselben einen großen Theil der in unsrer Musik befindlichen Annehmlichkeiten schuldig sind; ja daß die Italiener in Cantaten und Sonaten unsre Meister sind: obgleich die Compositionen der Herren **Bernier** und **Morin** von dieser Gattung, so viel mich deucht, mit jenen ganz wohl verglichen werden können. Ich bewundere in den italienischen Stücken die neuen Plans und Figuren, welche so artig ausgesonnen, als glücklich ausgeführet sind; die springende Lebhaftigkeit ihrer veränderten Nachahmungen; die Mannigfaltigkeit ihrer Melodien; die Verschiedenheit ihrer Wendungen; die wie eine Kette aneinander hängenden Töne, und ihre so künstliche, als gelehrte Harmonie.

4) Aber, wenn wir ihnen die Erfindung und Wissenschaft einräumen: müssen sie uns nicht da, mit eben dieser Billigkeit, den guten natürlichen Geschmack zugestehen, den wir besitzen, und diesen netten und edlen Vortrag, worinnen wir, besonders in der Spielmusik, Meister sind? Können diejenigen Auszierungen, die wir aus eignem Geiste der Composition hinzufügen, nichts zu unserm Vortheile beytragen? Sind wir nicht als solche Schüler zu betrachten, die die Lectionen ihrer Meister so zu nutzen gewußt, daß sie zuletzt gelehrter als jene selber geworden sind? Könnte man nicht, ohne die Anhänger der italienischen Musik zu beleidigen, erweisen, daß ihre zu reiche und am unrechten Orte angebrachte Zierrathen den Ausdruck ersticken, und ihre Werke nicht ge-

nugsam characterisiren; nicht anders, als wie in der gothischen Baukunst, das Hauptwerk durch die vielen Schnörkel verdunkelt und verkennet wird?

5) Man kann annoch sagen, daß die italienische Musik einer liebenswürdigen, doch geschminkten, Beyschläferinn ähnlich siehet, welche voller Lebhaftigkeit allezeit auf dem Sprunge steht; die sich überall, und ohne zu wissen warum, sehen lassen will; wie eine Thörinn, die, sie habe vor was sie wolle, gleich hitzig und brausend ist. Soll sie eine zärtliche Leidenschaft ausdrücken: so lässet sie eine Gavotte oder eine Gique tanzen. Scheint es nicht, als wenn das Ernsthafte unter ihren Händen zu lauter Possen werde, und daß sie geschickter sey, ein Ariettchen oder ander kleines Liedchen zuwege zu bringen, als große Sachen zu behandeln? Es ist damit wie mit gewissen Schauspielern beschaffen, die nur fürs Comische gemacht sind, und die die Gabe haben, die ernsthafteste tragische Rolle lächerlich zu machen, wenn sie sich damit befassen. Man muß gegentheils gestehen, daß die majestätische französische Musik heroische Handlungen weit edler behandelt, und daß sie sich deßwegen weit besser für die tragische Singbühne schicket, als die italienische Musik, worinnen alle Leidenschaften auf eine einförmige Art ausgedrücket zu seyn scheinen. Die Freude, der Zorn, der Schmerz, die glückliche Liebe, die fürchtende und hoffende Liebe, alles scheint darinnen mit einerley Farben und Zügen geschildert zu seyn; es ist nichts, als ein hüpfendes oder springendes Wesen, eine ewige Gique. Fängt die Singstimme allein an, so wiederholen die Instrumente diesen Gesang, wie ein Echo. Ein solches Förmelchen, welches oft den allerseltsamsten Gesang hat, muß nicht nur auf allen Sayten des Hauptons herhalten, und darauf herum spazieren; sondern es wird sogar in die der Haupttonart uneigensten und fremdesten Säyten versetzet, und allenthalben, es mag sich passen oder nicht, gut, oder übel, angehänget. Bey dieser Ausschweifung im Moduliren, vermittelst welcher die Italiäner den Ton alle Augenblicke verändern, und auf allen Säyten herum irren, weiß man kaum zuletzt, aus was für einem Tone das Stück geht. Wenn der Componist mit diesem langen Spatziergange nun endlich fertig ist, während welchem ebendasjenige Förmelchen, sowohl mit der Stimme als den Instrumenten, etliche dutzendmahl wiederhohlet und versetzet worden: so muß das Da capo herhalten; und diese Rückkehr zum Anfang geschieht öfters auf eine den Ohren sehr verdrießliche Art, wenn zum Exempel das Ende und der Anfang mit zween sehr nahe aneinander gelegnen Tönen geschicht. Zum Glücke schlägt man mehrentheils das Capo vorbey, und geht weiter. Es ist ein grosser Fehler in den Werken des Geistes, und besonders in der Musik, daß man nicht aufzuhören weiß. Man muß Maaße zu halten wissen. Ein zu weitläuftigs Werk verliehrt die Hälfte seines Wehrts.

6) Wir haben annoch Mühe, uns an die seltsamen Intervallen des italiänischen Recitatifs zu gewöhnen, als welche bisweilen den Umfang einer Octave überschreiten, und die der fertigsten Kähle zu treffen sauer werden. Das lange Aushalten auf einem Ton macht besonders die Zuhörer ungedultig, weil es am unrechten Orte geschicht. Diese lange Haltungen, die wir sonst nicht anbringen, ja die sich auch sonsten nicht schicken, als etwann auf Worte, die eine Ruhe anzeigen, brauchen die Italiäner ohne Unterscheid allenthalben, wo nur ein Lautbuchstabe das Wort endigt. Ich will zwar nicht sagen, als wenn nicht viele Kunst dazu gehörte, die Instrumente während dieser Haltung unter sich streiten zu lassen. Aber wie reimt sich diese eine Viertheilstunde dauernde Haltung ebendesselben Tons zu liberta? Es geschieht sehr oft, daß die italiänische Musik ganz was anders ausdrücket, als was die Worte sagen. Ich höre ein lebhaftes, brausendes Vorspiel. Ich glaube, daß ein der Grausamkeit seiner Schönen überdrüßiger Liebhaber sich etwann der Verzweiflung überlassen, und die Liebe verfluchen will. Nichts weniger als dieses. Es ist ein zärtlicher Liebhaber, der sich seiner Beständigkeit rühmet, der die Hofnung zu Hülfe rufet, oder der seiner Gebieterinn eine Liebeserklärung thut.

7) Den Violinisten mögte man es noch zu gute halten, daß sie sich in ihren Sonaten der Hitze der Einbildung gänzlich überliessen, und mit ihren Fugen und Nachahmungen durch alle Töne spatzierten: den Violinisten, die nicht durch den Ausdruck der Worte, welcher die Regel aller Singcomponisten seyn soll, in gewisse Gränzen eingeschlossen sind. Wir sind Italien dergleichen Musikstücke schuldig. **Corelli**, **Albinoni**, **Michele** und verschiedne andre grosse Meister haben Aufsätze von dieser Art geliefert, die unsterblich seyn werden, die von Tausenden nachgeahmt, und von sehr wenigen werden erreichet werden. Ich habe Stücke von einem so seltsamen Gesange, und so wunderlich gearbeitet, gesehen, daß man hätte denken sollen, als habe der Componist nur aufs blinde Ohngefähr etliche Dintenklecke auf das liniirte Papier hingeworfen, und selbige hernach mit viermal gestrichnen Notenschwänzen versehen, und tactweise abgetheilet.

8) Die italiänische Cantatenmusik scheint sich beßer für ein Kammerconcert, als für unser Theater zu schicken. Ihre zweystimmigen Sonaten müssen nur einfach besetzet werden, damit der Spieler soviel kräuseln und trillern könne, als er nur immer will. Denn, wenn sie stärker besetzet wären, und ein jeder Spieler machte seine eigene Coloraturen: so würde nichts als Verwirrung entstehen: weswegen solche Sonaten aus einem grossen Orchester gänzlich zu verbannen sind.

 9) Ueber-

9) Ueberhaupt davon gesprochen, so hört man in der italiänischen Musik nichts anders, als einen blossen variirten Generalbaß und Arpeggios, dadurch denjenigen, die nichts von der Sache verstehen, ein Blendwerk vor Augen gemacht wird. Diese Bäße sind nur dazu gut, die Faustfertigkeit eines Clavieristen oder Baßgeigers sehen zu lassen. Noch lassen es diese nicht einmahl bey den vorgeschriebenen bunten Noten bewenden; sie dupliren und tripliren aufs neue, und wer am fertigsten darinnen ist, der ist ein Held. Ist es ein Wunder, daß man den Hauptsatz darüber verliehret, als welcher bey diesem zu starken Schimmer ganz nackt aussieht, ja unter dem Cahos so vieler zusammengesetzten sprudelnden Figuren, die wegen ihrer rauschenden Geschwindigkeit den Grund der Harmonie verkennen machen, fast vergraben ist. Bey solchen Umständen sollte von zweyen Instrumenten, das eine billig den simpeln Baß, das andere aber die Veränderungen spielen. Man würde dergleichen Generalbäße eher für Solos, als für ein blosses Accompagnement ansehen, als welches dem Hauptsatze unterwürfig seyn, und nicht hervorragen soll. Die Singstimme muß herrschen, und die vorzüglichste Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Hier geschicht das Widerspiel; man hört nichts, als den Generalbaß, der mit seinem Praßeln die Singstimme ganz erstickt. Noch ein mißlicher Umstand findet sich bey den brechenden und aus dem Stegereif veränderten Bäßen, nemlich, daß es unmöglich ist, daß die Veränderungen auf so vielen verschiedenen Instrumenten, dem Clavier, der Baßgeige, der Theorbe rc. einerley seyn können; der eine will diesen, der andere jenen Weg hinaus, und dieses bringet alsdenn eine so greuliche Cacophonie zuwege, daß der Setzer seine eigene Arbeit nicht mehr kennet, als welche ganz und gar verstellet worden. Mitten unter diesem Lärmen muß er sich damit begnügen, daß er die Faustfertigkeit der Spieler bewundern kann. So ist es heutiges Tages mit der so hochgerühmten italiänischen Musik, in Ansehung der Execution, beschaffen.

10) Das aber war nicht der Geschmack des Herrn Lully, dieses Anhängers des Schönen und Wahren. Nach dem Exempel jener strengen Aufseher über die Schauspiele in Griechenland, würde er einen Geiger aus dem Orchester verbannet haben, der durch den Zusatz allerhand pizelnder, übelangebrachter, unharmonischer Figuren seinen Concent hätte verderben wollen. Warum zwingt man sich nicht, die Partien so zu spielen, wie sie gesetzt sind? Besteht der italiänische Geschmack darinnen, alle Augenblicke einen falschen Griff zu machen?

11) Ich habe Musiker gesehen, die so sehr in die geschwinden und bunten Bäße verliebt waren, daß sie kein Adagio ausstehen konnten. Ja sie schlu-

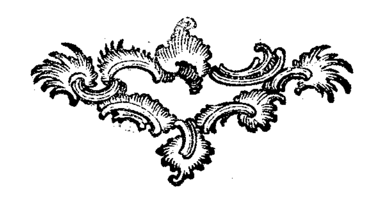
gen

gen solche langsamen Sätze, als was verdrießliches, vorbey. Gleichwohl lässet sich in einem solchen Stücke die Kraft der Harmonie weit besser empfinden, als in den gar zu lebhaften Sachen, in welchen, wie gesagt, der Baß viel zu geschwinde darüber hinwischt, als daß eine angenehme Harmonie daraus entspringen sollte.

12) Sollte sich aber dergleichen bunte Musik für die italiänische und lateinische Sprache schicken, warum will man ihr die französische Sprache unterwerfen? Sind nicht beyde, der Italiäner und Franzose, im Geschmack, in der Kleidung, in der Lebensart, im Umgang, in den Ergötzungen, voneinander unterschieden? Warum will man denn nicht zugeben, daß sie es auch im Singen und Spielen seyn sollen? Wenn der Italiäner nicht wie der Franzose singet, warum soll denn der Franzose wie der Italiäner singen? Jede Nation hat ihre Gewohnheiten. Warum soll die französische Tonkunst eine welsche Larve unnehmen, und zur Närrin werden? sie, die eine so vernünftige und ungekünstelte Sprache hat, daß sie nicht die geringste Gewalt vertragen kann; sie, die die zu häufigen Wiederhohlungen, und die langen Haltungen verabscheuet, die man in der italiänischen und lateinischen Musik duldet; und die sich für die unsrige gar nicht schicken.

13) Hier kann man die französische Musik mit einer Schönen vergleichen, deren natürliche und ungekünstelte Schönheit, Herzen und Blicke an sich ziehet; die sich nur zeigt, und sofort gefällt; und nicht besorgen darf, daß ihr das affectirte Wesen einer ausgelaßnen Buhlschwester Abbruch thun werde, so bemüht auch diese immer seyn mag, sich Anbeter zu machen, es koste was es wolle. Wir haben schon oben die italiänische Musik mit einer solchen Person verglichen.
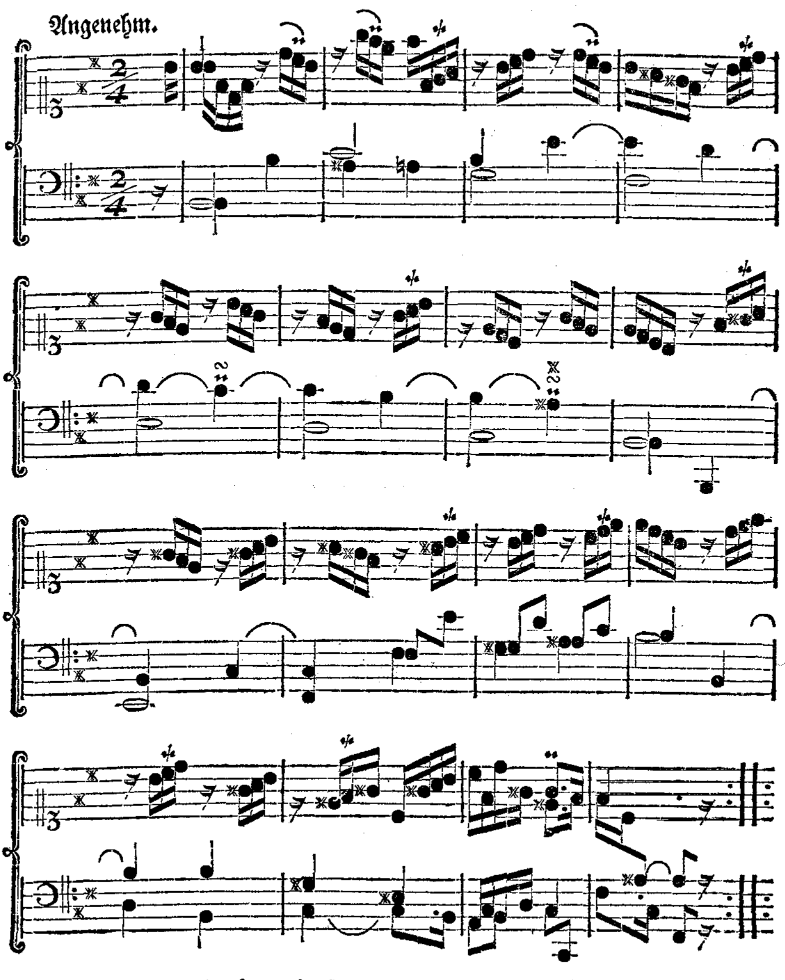
(Die Fortsetzung folgt künftig.)



Der

Der süße Antrag.

Ein Clavierstück vom Herrn Dandrieu.



(Ueber acht Tage die andere Clausel.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

LIII. Brief.

Erste Fortsetzung der Vieuvillischen Vertheidigung der französischen Musik.

Berlin den 21. Junius 1760.

14)

Ich kann meine Meinung annoch mit dem Ansehen unsrer Damen schützen, bey welchen die italienische Musik Mühe hat, Gehör zu finden; welchen eine viertheilstündige Sonate verdrießlich fällt, und die lieber singen hören: Sangaride, ce jour est un grand jour pour vous; oder die, wenn es gespielt seyn soll, die sanften Träume des Atys weit höher schätzen, als alle Doppelgriffe und künstliche Arpeggios auf der Violine, wovon sie nicht das geringste verstehen, und worinnen sie auch nichts anziehendes finden. Vergebens bemüht man sich, ihnen einzureden, wie gelehrt, wie schön, wie scharfsinnig dieses ist, und daß es ein Italiener gemacht hat. Es mag immer schön seyn, erwiedern sie; aber wir müssen dabey gähnen; wir wollen nichts mehr davon hören. Nun frage ich, ob es nicht die Damen sind, welche das Verdienst, und das Schicksal der Werke des Geistes in den Schauspielen entscheiden, und denen wir, besonders in derjenigen Kunst, die bloß für sie gemacht zu seyn scheinet, zu gefallen suchen sollen?

15) Man muß indessen gestehen, daß einige von unsern großen Meistern hinter das Geheimniß gekommen sind, den natürlichen französischen Geschmack mit dem schimmernden und gelehrten Geschmack der Italiener, in der Cantatencomposition, sehr glücklich zu verbinden. Es sind diese Cantaten in den Händen aller Welt, und sie sind, so wohl der Musik als der Poesie nach, Meisterstücke in dieser Schreibart. Es mag also genug seyn, daß man den Italienern gezeigt hat, daß sich das Genie und die Kunst in Franckreich eben so hoch, als in Welschland, erheben konnte; und dieses ist nicht allein in Singsachen, sondern

auch in der Instrumentalcompósition geschehen. Der Herr Abt **la Louette** hat, in Absicht auf den letzten Punkt, solches im Jahre 1689. in Rom bewiesen, da er ein, im italienischen Geschmack von ihm verfertigtes Concert bey der Prinzeßinn Colonna aufführen ließ, und worinnen **Francisci**, einer der berühmtesten italienischen Tonkünstler damaliger Zeit, zweymal fehlte, und gestehen mußte, daß es nicht leicht auszuführen wäre. Man sieht hieraus, daß die Italiener nicht so unfehlbar sind, wie sie es sich einbilden, wenn sie etwas vom Blatte weg singen oder spielen sollen. Aber dergleichen Proben und Erfahrungen müssen nicht den simpeln und natürlichen französischen Geschmack in Misruf bringen, da die Italiener selbst, um sich vollkommner zu machen, anfangen, ihn nachzuahmen.

16) Die vorhin gedachten Werke haben unzählige andere von dieser Gattung hervorgebracht; wo man nur einen Tritt hin thut, siehet man Cantaten und Sonaten hervorkeimen. Kein Musiker meldet sich, der nicht eines von beyden in der Tasche bey sich führte. Es ist keiner, der nicht Lust hätte, sich drucken oder stechen zu lassen; der nicht Herzhaftigkeit genug bezeigte, sich mit den Italienern in einen Wettstreit einzulassen, und der nicht verhoffte, den bravesten seiner Gegner zu übermannen. Kaum finden sich Poeten genug dazu. Ja viele Texte haben das Unglück gehabt, mehr als einmal auf die Folter der italienischen Musik gespannet zu werden. Kurz, die Cantaten ersticken uns beynahe. Ich habe einige gehöret, die eine Glockenstunde gewähret haben. Man mußte entweder um Quartier bitten, oder Reißaus nehmen. Aber, wo ist denn der gute Geschmack nun hingekommen? Muß er annoch unter dem Mischmasch dieser Cantaten erliegen? Was würden ein **Lambert**, **Boesset**, **le Camus**, und **Lully** sagen, wenn sie wieder auf die Welt kommen, und den französischen Geschmack so verändert, so verstellt, und entehrt sehen sollten?

17) Ich bin versichert, daß unsere berühmten Meister zu viel Geschmack und Einsicht besitzen, als daß sie die französische Singart verlassen sollten. Ich berufe mich auf ihre eignen Werke, worinnen die schönsten und gefälligsten Oerter im französischen Geschmack sind; wo sie zwar das Gute aus der italienischen Musik beybehalten, aber das Häßliche vermieden haben. Lasset dem Held, und dem Orpheus der französischen Musik, ich meine den Lully, Gerechtigkeit wiederfahren! Bewundert die Größe und die Erhebung seines Geistes, mitten unter diesem simpeln und von allen ausländischen Zierathen entblößten Gesange, der die Empfindung aller Welt reizen muß. Hat er die zärtliche Liebe mahlen wollen, welches Herz ist nicht gerühret worden! Wie melodisch! wie natürlich! wie harmonisch sind seine Duetten! Sollte man nicht aus dem Gesang seiner Noten allein, den Inhalt der Worte errathen können? Ist nicht sein Recitativ

die

die leibhafte wahre Declamation? Bildete er den Schmerz ab: so mußten die Felsen mit ihm seufzen. Stellte er Wuth und Rache vor: welches Herz empfand nicht ein heimliches Grausen? Mit welchem Feuer, und mit was für einer Lebhaftigkeit belebte er die Violinen, wenn er die Flüchtigkeit der rauschenden Winde, oder die Raserey der Furien ausdrücken wollte! Herrschet die Freude auf der Bühne, so müssen alle Völker, alle Schäfer nach dem Klange der Musette tanzen und springen. Ist etwann eine Bezauberung, oder die Herbannung eines höllischen Schatten sein Gegenstand: so nimmt Schrecken und Entsetzen unsre Seelen ein. Welche entzückende Stille bemächtigt sich unsrer Sinnen, wenn er einen beunruhigten Held den Armen des Schlafs übergeben will! Läßt er nur in die Trompete stossen, so überfällt die Zuhörer ein kriegerischer Geist. Man ist bereit, zu den Waffen zu greifen, und Sturm zu laufen. Wird ein Orakel angekündigt: wie ernsthaft, wie edel sind nicht seine Symphonien! Man möchte sagen, daß er die Bewegungen aller Leidenschaften mit Tönen, so wie ein künstlicher Mahler mit dem Pinsel, zu schildern gewußt. Hat er aber dieserwegen zu dem falschen Schimmer, und zu den übel angebrachten Zierathen der italienischen Musik, seine Zuflucht genommen? Nichts ist simpler und natürlicher, als seine Composition. Jederman kann sie begreifen und verstehen. Aber ist sie nicht zugleich erhaben, edel und ausdrückend im höchsten Grade? Ob er gleich ein in seiner Kunst gelehrter Musicus war: so scheint es doch, als wenn bloß der Geschmack und das Genie seine Führer gewesen wären. Beyde sind schon im Stande, denen, die ihnen folgen, neue Regeln vorzuschreiben. Er scheinet zuweilen die Strengigkeit der alten Regeln nicht aufs genaueste beobachtet, sondern sich über selbige weggesetzt zu haben. Man muß auch gestehen, daß das Genie eine Haupteigenschaft des Tonkünstlers ist. Selbiges macht ebenfalls Mahler und Poeten, und man hat nicht Unrecht, wenn man sagt, daß diese Künste eine für die andere gemacht sind. Man trifft selten einen Mahler an, der, wenn er nichts von der Tonkunst versteht, nicht wenigstens Geschmack daran haben sollte. Ist nicht die Musik, so gut wie die Poesie, rhytmisch und metrisch? Ist sie nicht eine klingende und harmonische Mahlerey? Sind nicht die Mahlerey und Dichtkunst aus einer lieblichen Harmonie, aus einer Vermischung und Entgegensetzung von Farben und Gedanken, die sehr wohlstimmend aneinander hängen, zusammengesetzt?

18) Es machen es also die Regeln der Kunst nicht alleine aus. Man muß den Stachel der Natur fühlen, dieses so wenigen verliehene Glück. Sie, die Natur ist es, die einen Titian, Raphael, le Brün, Corneille, Moliere, Racine, Carißimi, Lully und so viele andere gebildet hat. Ein Künstler muß erfindungsvoll und ein schöpferischer Geist seyn; außerdem aber muß muß der

Componist annoch diejenige Sprache, darinnen er schreibet, aus dem Grunde verstehen, und die wohlklingenden und zum Singen bequemen Buchstaben und Sylben, von den rauhen und harten, bey welchen man sich nicht lange aufhalten muß, wohl zu unterscheiden wissen. Ja, es wäre zu wünschen, daß der Musiker zugleich ein Poet wäre, wie ehedessen bey den Griechen, damit Gesang und Text desto übereinstimmender gemacht würden, und das ganze Werk desto natürlicher wäre.

19) Es ist nicht genug, daß man weiß, wie die Dissonanzen müssen vorbereitet und aufgelöset werden. Man muß sie auch am rechten Ort, dem Inhalt der Worte gemäs, anzubringen, und sie in ihr rechtes Licht zu stellen wissen, damit sie ihre gehörige Wirkung thun, und sich wie der Schatten in einem Gemählde, gegen die Consonanzen verhalten, damit diese letzte desto besser abstechen mögen. Wenn man aber durch einen zu heftigen Gebrauch der Dissonanzen, ihnen nichts von ihrer Kraft benehmen muß, wie es die Italiener machen, vor deren zum Eckel damit ausgestopften Musik sich öfters die Ohren empören: so muß man auch gegentheils nicht in die Monotonie beständiger Consonanzen verfallen; ein Fehler, den uns die Italiäner vorwerfen können.

20) Die Regeln der Harmonie lehren nicht die Kunst, eine schöne Melodie zu machen; einen Plan zu erfinden; Wörter gut auszudrücken; die musikalische Interpunction zu beobachten, und die Einschnitte und Cadenzen dem Sinne des Textes gemäß zu setzen; und endlich, dem Character und dem Affect des Textes gemäß, die Modulation und Tonart einzurichten, und zu verändern.

21) Ein guter Mathematiker kann die Regeln der Setzkunst aus dem Grunde verstehen, aber doch ein elender Componist seyn. Unterdessen giebt es gewisse wesentliche Regeln, deren Kenntniß sehr nöthig ist. Aber die wahren und besten Regeln sind diejenigen, die der Geschmack und das Ohr dictiren. In jenen sind viele einander widersprechende Dinge, und die Italiäner selbst scheinen eben nicht sich sehr daran zu binden. Sie sind nemlich mehrentheils auf den blossen Eigensinn gegründet. Ich habe einige welsche musikalische Bücher gelesen. So gelehrt sie aber auch waren, so bin ich doch daraus nicht klüger, (*) sondern vielmehr verwirrter geworden. Sie zeigen wohl, was man vermeiden müsse; und das sind solche Sachen, die uns das Gehör schon von selbsten verbeut: aber sie unterrichten uns nicht, wie man es anfangen müsse, eine angenehme und schmackhafte Composition hervor zu bringen. Das Genie macht also unstreitig allein den vortreflichen Tonkünstler.

24)

(*) **Pro captu lectoris habent sua fata libelli.** *Mattheson.*

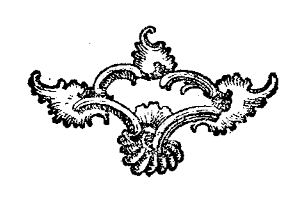
22) Wenn man dem Lully vorwerfen will, daß er sich der mit den vielen Kreutzen und Been verbrämten Töne nur sehr selten bedienet hat, so glaube man nicht, daß er solches aus Unwissenheit gethan. Er that es, weil er sich nach der Fähigkeit seines Orchesters, und nach dem Geschmack seiner Zeit richten wollte. Er merkte aber zugleich, daß ein Gesang deswegen nicht schöner wäre, ob er einen halben Ton höher oder tiefer versetzet würde, und daß eine schwere, oder zu künstliche obgleich schöne Composition, doch diesen Fehler hätte, daß sie selten gut executirt wird, weil die Anzahl der vollkommenen Sänger und Spieler sehr geringe ist; dahingegen eine gute Musik dadurch noch besser wird, wenn sie leicht, und zur Ausführung bequem ist, als welche so zu sagen, die Seele der ganzen Musik ist. Eine solche Composition ladet uns von selbsten zum Singen ein. Sie schicket sich besser für die gesellschaftliche Welt, und übersteiget nicht die Fähigkeit ihrer Ausüber; und dieses soll ihr Zweck und ihre Belohnung seyn: anstatt daß eine schwere Musik die Liebhaber abschreckt, ihnen einen Eckel verursacht, und für niemanden, als einen Musiker von Profeßion gut ist.

23) Vielleicht würde Lully zu itziger Zeit, da alle Musiker so viele grosse Componisten, und alle Schüler Meister seyn wollen, einen andern Weg eingeschlagen haben. — Indessen können diejenigen, die sich anitzo so sehr in die italienische Musik verliebet haben, die französische gar nicht ausstehen, und halten sie unschmackhaft. Bey den alten Opern schlaffen sie ein; sie finden nichts erweckendes darinnen, nichts als natürliche Töne, nur leichte Bewegungen. Sie verlangen, daß viele Kreutze und Been beym Schlüssel stehen sollen; daß der Generalbaß brav durchgewirkt, und mit allen Ziffern der Rechenkunst angefüllet sey. Mit den bisherigen versetzten Tönen nicht zufrieden, wollen sie annoch neue, und dabey ausserordentliche Bewegungen erfunden wissen. Der Baß soll aus nichts als gebrochnen Sätzen bestehen, und beständig galoppiren. Ja weil sie die Güte einer Musik aus nichts als ihrer Schwürigkeit beurtheilen, so können sie ein Stück kaum über die Achsel ansehen, worinnen nur halbe Schläge, Viertheile oder Achttheile vorkommen, und das nur aus dem Zweyzweytheil- oder Dreyviertheiltakt gesetzt ist; gerade, als wenn nicht alle italienische Tactarten auf diese beyde hinaus liefen. — So wie es nur überhaupt zwo Tonarten giebt, eine große und eine kleine, so giebt es auch nur zweyerley Mensuren, eine zweyfache und dreyfache. Es würde aber ein leichtes seyn, daß man denjenigen Personen zu gefallen, die von den transponirten Tönen, von ausserordentlichen Mensuren, und veränderten Bässen eingenommen sind, eine von unsern Opern, um einen halben Ton höher oder tiefer versetzte, den Generalbaß variirte, und die Mensuren nach italienischer

Art schriebe. Sie würde alsdenn schwerer zum Executiren werden, aber zugleich die Hälfte ihrer Schönheit verliehren. Ist es nicht eine besondere Ehre für den Componisten, wenn er ein Stück voll lauter Doppelkreuzen und Doppelbeen, und von einer solchen geschwinden Bewegung verfertigt hat, daß kein Mensch darauf beissen will, ja daß er es kaum selbst herauszubringen im Stande ist? Das ist ein Stück, sagt er, das soll man mir ungespielt lassen, ja die Clavieristen selbst sollen darinnen purzeln. Aber was geschieht? Man läßt dem Verfasser sein Stück, daß er es als eine besondere Rarität in seinem Cabinet verwahre, oder nur grossen Meistern der Kunst gemein mache, damit sie es etwan studiren, und hernach gebrauchen können. Weit gefehlt aber, daß die Versetzung eines Stücks in die mit den vielen Kreutzen und Been verbrämten Töne, zur Schönheit der Melodie oder Harmonie etwas beytrage, so wird beydes vielmehr dadurch verdorben, weil diese Töne auf den Instrumenten, zumahl auf dem Clavier, nicht rein sind. Denn die kleinern Tasten sollten gebrochen seyn, damit eine gehörige Temperatur heraus käme. (*) Denn wie ist es möglich, daß eben diejenige Taste zu einem **fis** und **ges** dienen kann, ohne entweder dort oder hier zu verliehren? Auf andern Instrumenten, z. E. auf der Geige, mögte es noch hingehen, da man vermittelst einer blossen Rückung der Finger, diesen halben Ton modificiren kann, daß er dem Gehör genug thut. Ich habe einen von unsern grossen Meistern auf einer falsch gestimmten Geige auf diese Weise ganz rein spielen hören. Er folgte nemlich keiner andern Regel, als seinem Ohr, und nicht der Vorschrift der Application.

(*) Wenn die gute Temperatur davon abhienge, daß die kleinern Tasten getheilet würden, so müßten auch die grossen, wenigstens e, f. h und c getheilet werden. Aber die gleichschwebende Temperatur, deren man sich heutiges Tages bedienet, macht diese, dem Spielen nur hinderliche, Theilung der Tasten unnöthig.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)



Nach-

Nachricht.

"Freuet euch, meine geehrteste deutsche Kunstverwandten und Liebhaber har-"monischer Wahrheiten!" Ich habe euch zu seiner Zeit die Schwangerschaft des Herrn **Georg Andreas Sorge** angekündigt. Es sey euch hiemit seine Entbindung kund gethan. Das Compendium harmonicum &c. ist, ungefähr sechzehn Bogen in 4to stark, ohne die dazu gehörige 24 Kupfertafeln, im Verlag des Herrn Verfassers, und in Commißion bey dem Herrn Postsecretair Ludewig in Hof, die verwichne leipziger Ostermesse, in dem gegenwärtigen, auf dem Titel nicht angezeigten, Jahre 1760. erschienen. Es soll zwar mit der Geburt etwas verkehrt zugegangen seyn, wie ein gewisser musikalischer Schriftsteller in einigen Anmerkungen darüber nächstens zu zeigen, sich nicht entblöden wird. "Aber bedenket, geehrteste Kunstverwandten, daß der Herr Sorge "ein ehrlicher Christ ist. Haltet ihm seine etwa begangne Schwachheiten zu gute, "und beurtheilet seine wohlgemeinte Arbeit nicht nach der Strenge, weil doch "kein Mensch, und auch nicht leicht ein Buch ohne alle Fehler ist. Ihr müßt "wissen, daß die Ehre unsrer deutschen Nation seine Triebfeder gewesen, und "daß wir nicht nöthig haben, uns von einem Ausländer und seinen Anhängern "die Harmonie lehren zu lassen. Betrachtet des Herrn Sorgens seine nicht alle "gleich runde Noten als Schalen, deren Bedeutung aber als den Kern. Künf-"tig will er sich, wills Gott, mit seinem Notengriffel schon bessern, und sich "bemühen, schönere zu liefern." (*) Aller Anfang ist schwer.

Damit ihr aber, meine geehrteste deutsche Kunstverwandten, aus einigen Zügen erkennen möget, was der Herr Sorge in diesem Compendio ungefähr mag gelehret haben, so will ich euch hiemit zur Nachricht melden, daß darinnen sehr vieles vom **Unterkriechen der Accorde** vorkömmt. Auch wird eines gewissen **Bestienaccords** erwähnet. Ferner wird vom **Stranguliren, Ersäufen und Decolliren der Accorde auf gut türkisch**, ingleichen vom **Beine in die Höhe recken einer gewissen musikalischen Bestie**, u. s. w. gehandelt. Ich wette, meine Freunde, daß ihr von allen diesen Dingen noch kein Wort wißt. Denn zur Zeit ist die Henkerterminologie noch nicht in den Schulen der Musik Mode gewesen.

Einen kleinen Irthum des Herrn Sorge kann ich nicht unangezeigt lassen. Er steht in den Gedanken, daß der Herr **Marpurg** bey den gegenwärtigen **kritischen Briefen über die Tonkunst allein** die Feder führet, und schreibt hievon

(*) Man sehe des Herrn Sorgens Compendium harmonicum, Seite 121. §. 32.

hievon also in seinem Compendio, Seite 121. §. 31. "Dieses muß (ich) noch "von ihm, (dem Herrn **Marpurg**) melden. Er giebt in seinen kritischen "**Verleumdungs**briefen eine Gesellschaft von Musikgelehrten vor. Fragt "man aber nach deren wahren Nahmen: so ist es niemand, als er alleine. Bald "heißet er Neologos, bald Hypographus, bald **Matz**, bald **Barthel** ꝛc."

Ich will dem Herrn Sorge also hiemit aufs dienstliichste melden, daß er in Ansehung des Herrn **Marpurgs** sehr übel berichtet ist, und daß selbiger nicht die Hälfte dieser Blätter verfertigt hat. Den Ausdruck **kritische Verleumdungsbriefe** schenket man dem Herrn Sorge. Er ist darinnen kritisiret worden; und **Kritik** und **Verleumdung** sind bey ihm gleichgültige Wörter. Was die Namen **Matz** und **Barthel** betrifft: so sind zwar solche vermuthlich eben so ehrlich, als die Namen **Jürgen** und **Andres**. Weil sich aber keiner von unsrer Gesellschaft zur Zeit dieser Namen bedienet hat: so muß ich gestehen, daß ich nicht begreifen kann, wie Herr Sorge auf den Einfall gekommen, solche Lüge vor der ehrbaren Welt vorzubringen. Vielleicht möchten diese Namen nicht übel klingen, wenn er uns etwann einen Aufsatz von seiner Feder zum Einrücken einschickte. Aber wer würde von einer so schmutzigen Feder was einrücken wollen? Wenigstens jetzo nicht, da Herr Sorge die Accorde zu **stranguliren** und zu **decolliren** anfängt. Weg mit dergleichen fürchterlichem Mitarbeiter!

Dieses saubere Büchlein, genannt Compendium harmonicum, ist in den hiesigen Buchläden, und auch bey dem Herrn Organisten **Scalla** in Commißion, für 16 Groschen zu haben.

Hypographus.



Wegen Vielheit der Materie bleibt die zweyte Clausel zu dem vor acht Tagen angefangenen Clavierstück bis zu dem nächsten Stücke ausgesetzt.

LIV. Brief.

Zweyte und letzte Fortsetzung der Vieuvillischen Vertheidigung der französischen Musik.

Berlin den 28. Junius 1760.

24)

Ich habe zum Anfang dieser Vertheidigung, §. 2. die Meinung geäussert, daß man zwischen den beyden Secten, wovon die eine nur den italienischen, und die andere nur den französischen Geschmack schätzet, ein vernünftiges Mittel treffen sollte, um sie zu vereinigen. Ich bemerke itzo, daß es wirklich eine solche dritte Partey giebt, die vernünftiger und nicht so eigensinnig ist, als die beyden vorhergehenden. Sie besteht aus Personen von Verstand und Geschmack, die sich weder von der einen noch von der andern Partey einnehmen lassen; aus wahren Liebhabern der Musik, die sowohl eine französische als italiänische Composition zu schätzen wissen, wenn sie gut gesetzt ist, und gut vorgetragen wird, und die nicht das Gute aus gewissen Schulfüchsereyen und Subtilitäten beurtheilen. Sie verachten keine Musik deswegen, weil sie zu leicht oder zu schwer ist. Wegen der Aehnlichkeit gewisser Sätze mit den Stellen andrer Componisten, halten sie nicht ein ganzes Stück für zusammengestohlen. Sie lassen der französischen Musik in ihrem Charakter, und der italiänischen in dem ihrigen Gerechtigkeit wiederfahren. Sie sind aber nicht in Abrede, daß derjenige Geschmack der vollkommenste seyn würde, wo das Sinnreiche und Künstliche des einen, mit dem Simpeln und Natürlichen des andern verbunden würde. Indessen soll ein Italiener auf italienische, und ein Franzose auf französische Manier singen, und dieser leztere sich von dem Vorurtheile, worinnen man wegen der italienischen Singart steckt, nicht täuschen lassen.

25) Wir müssen nunmehr zeigen, worinnen der Unterscheid der italienischen und französischen Opern besteht. Die Aufrichtigkeit der Franzosen verbindet sie zu gestehen, wie der Verfasser de la Pratique du Theatre Liv. I. & Liv. IV. saget, daß die Pracht der alten römischen Schauspiele, in dem ganzen Italien einen bewundernswürdigen Geschmack in theatralischen Vorstellungen hinterlassen hat, und daß diese Nation alle andere darinnen zu übertreffen scheinet.

26) Um dergleichen musikalische Actionen, als die Opern sind, einzuführen, mußte man ihnen die Zierathen aller andern theatralischen Stücke geben, einen wohlgewählten Inhalt; eine schöne Einrichtung der Verse; zärtliche Empfindungen; in Erstaunen setzende Maschinen; Veränderungen des Schauplatzes; vortrefliche Stimmen; Verschiedenheit der Instrumente; characterisirte Tänze, u. s. w. um auch die weiteste Einbildungskraft geschäftig zu machen, und sowohl das Gesicht als das Gehör aufs vollkommenste zu vergnügen.

27) Können, diesen Zweck zu erreichen, andere Genies erfordert werden, als solche, die eine völlige Einsicht in diejenigen Regeln haben, worinnen der heilige **Augustinus** die Vollkommenheit der Harmonie bestehen lässet, und welche derselbe auf neun Grade erhöhet? Den ersten nimmt der Verstand ein; den andern die Vernunft; den dritten die Einbildungskraft; den vierten die Empfindlichkeit; den fünften die Sprache; den sechsten der Gesang; den siebenten das Instrument; den achten der Tanz, und den neunten die Composition. Diese Regeln enthalten auch die Vollkommenheiten der neun Musen, welche von den Alten als Gottheiten verehret worden sind. Will man also eine vollkommene Oper machen, so muß man wenigstens einen Poeten, einen Componisten, einen Mathematiker, einen Tanzmeister, einen Mahler, die alle in ihrer Kunst vortreflich seyn müssen, und endlich einen Schauspieldirector von grosser Einsicht haben, damit das Werk gehörig zusammengefüget und aufgeführet werde. Ferner wird ein grosser Fürst, oder eine Republik, die so mächtig wie Venedig ist, erfordert, die Kosten dazu nach Belieben herzugeben. Denn es muß alles mit der Hoheit der Materie übereinstimmen, welche entweder aus der Fabel, oder aus der Historie hergenommen wird, oder allegorisch ist. Ich will von jeder Art eine Beschreibung mittheilen, damit man sich einen Begriff davon machen, und den Unterscheid zwischen den italienischen und französischen Opern beurtheilen möge, welche letztere auch Schönheiten haben, woran es den erstern fehlt.

28) Eine von den schönsten italienischen Opern, besonders in Ansehung der Decorationen, ist die, welche **Beverin** gemacht hat, und worinnen

Da-

Darius König der Perser, der Held ist. Man sahe des Darius Feldlager mit Elephanten, die auf ihrem Rücken ganze Thürme voller Soldaten trugen, die eine musikalische Gesellschaft ausmachten. Man sahe die Zelter der persischen Armee; ein Quartier von der Armee selbst, mit allen Kriegesgeräthschaften; ein grosses Thal zwischen zween Bergen; einen Marktplatz in der Stadt Babylon; den Thurm eines prächtigen Pallastes; einen aufs prächtigste gezierten königlichen Saal des Schlosses zu Babylon; das Grabmahl des Ninus; Reuter und Fußvolk in Schlachtordnung gestellet; den königlichen Garten zu Babylon; die Ruinen eines alten Schlosses, mit einem fürchterlichen Gefängniß. Jeder Auftritt hatte eine verschiedene Musik, vortrefliche Stimmen und Tänze, wobey sich unzähliche Instrumente hören liessen, u. s. w.

In diesem Tone fährt der Hr. Vieuville noch ein paar Blätter fort. Weil aber das meiste davon mehr die Maschinen, als die Musik betrift: so bleibt solches weg. Am Ende der Schrift zeiget er, daß die Franzosen auch in diesem Punkt den Italienern nichts nachgeben, und daß, wenn diese von jenen einige Vollkommenheiten annehmen wollten, alsdenn die Opern zu einer Pracht kommen würden, die der Pracht eines Triumphs der alten Römer beykommen dürfte. Noch wird von ihm behauptet, daß die Musik den Opern vieles schuldig sey, und daß in denjenigen Ländern, wo keine Opern sind, keine gute Musik seyn könne. **Mattheson.**



Historie
Vom Klange dichter Cylinder.

(Aus den Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Paris.)

Wenn man siehet, daß die Säyten eines Instruments, wenn sie gezwickt oder geschlagen werden, ihrer ganzen Länge nach zittern, und höret, daß die Töne sich nach gewissen Verhältnissen ihrer Längen richten, daß sie z. E. die Octav geben, wenn ihre Längen sind, wie 1 zu 2; die Quinte, wenn sie sind wie 2 zu 3, u. s. w.: so ist es sehr natürlich zu glauben, daß die Töne von dem Zittern oder dem kurzen Hin- und Herschlagen, das die ganzen Säyten thun, so lang sie sind, herkommen. Es sind auch in der That die meisten Naturkündiger und Tonkünstler auf diese Gedanken gerathen. Der Herr Carree (Carré) aber, der diese Materie genau untersucht hat, ist der gänzlichen Meinung, die Klänge entstehen unmittelbar aus dem besondern Hin- und Herschlagen aller kleinen Theile der Säyte, oder allgemeiner zu reden, des klingenden Körpers, die durch den ersten Schlag einer nach dem andern in eine Federkraft gesetzet worden sind. Das Schlagen des Ganzen aber diene nur, die Stärke oder Dauer des Klanges zu vermehren. Dieser seiner Meinung wollte er gern gewiß werden.

Zu dem Ende hat er klingende, und zu solchem gänzlichen Schlagen ungeschickte Körper, z. E. hölzerne Cylinder, und zwar von einer gewissen Gattung schwarzer Kirschen, Merisier genannt, genommen, weil dieses Holz mehr Klang hat. Er hat gefunden, daß ihre Töne nach unterschiednen Grössen, aber in ganz andern Verhältnissen, als bey den Säyten unterschieden gewesen. Sollen zween volle und dichte hölzerne Cylinder in der Octave stehen: so müssen ihre Dichtigkeiten seyn, wie 1 zu 8, anstatt daß die Längen der beyden Säyten seyn müssen, wie 1 zu 2. Zween Cylinder, die eine Quinte machen, sind

sind wie 8 und 27, und zwo Säyten wie 2 und 3. Ueberhaupt müssen, wenn zween Cylinder einen gewissen bestimmten Accord machen sollen, ihre Dichtigkeiten wie die Cubi der Längen der Säyten seyn, die eben diesen Accord machen würden. Also sieht man auf einen Blick, daß, wenn zwo Säyten, die wie 3 und 4 sind, die **Quarte** machen, zween Cylinder, die wie 27 und 64 sind, sie auch machen müssen.

Es ist aber, welches man wohl zu merken hat, nicht genug, daß die Dichtigkeiten der Cylinder, welche die **Octave**, **Quinte**, **Quarte** rc. machen, wie 1 und 8; 8 und 27, 27 und 64 rc. sind. Es können vielmehr Cylinder von unterschiednen Verhältnissen, das ist, solche, deren Höhe und der Radius der Grundfläche unterschiedne Beziehungen auf einander haben, ihre Dichtigkeiten, z. E. 1 und 8 haben; und alle diese Cylinder werden doch, zween und zween genommen, nicht die Octave machen; sondern nur die beyden, deren Höhen und die Radii der Grundfläche dieses Verhältniß wie 1 zu 2 haben, und folglich einander gleich sind, weil ihre Höhen und Radii in gleichem Verhältnisse sind. Eben so geht es mit den Cylindern, die die andern Accorde machen. Man setzt hier voraus, was jedermann bekannt ist, die Dichtigkeiten der Cylinder sind wie die Producte ihrer Höhen durch das Quadrat ihrer Radiorum.

Dieser Versuch führt auf eine gar angenehme Theorie, welche die Meinung des Herrn **Carree** bestätigt, daß das Schlagen der kleinen Theile des klingenden Körpers, die wahre Ursache des Klanges sey. Denn dieses vorausgesetzt, ist es nothwendig, daß ein geschlagner Cylinder nicht nur nach seiner ganzen Länge, sondern auch nach allen Zirkeln, daraus er besteht, zittere, und sowol Zirkelschläge, als auch Längenschläge, kurz, daß ein dichter Körper nach allen seinen Dimensionen Schläge habe. Wenn die Natur der Octave ist, daß auf einer Säyte zween Schläge, auf der andern indessen nur ein Schlag, geschehen: so muß, damit beyde Cylinder diesen Accord machen, der eine zween Längen- und Zirkelschläge thun, indem der andere von jeder Gattung nur einen thut. Und wenn ein halb so langer Cylinder als ein andrer, die Hälfte weniger Zeit braucht, einen Längenschlag zu thun: so muß er auch einen die Hälfte kleinern Umfang oder Radium haben, und die Hälfte weniger Zeit zu einem Zirckelschlag anwenden. Mithin müssen die beyden Radii sowohl als die Längen und Höhen in dem Verhältniß wie 1 zu 2 stehen. Mit den andern Accorden hat es eben die Bewandtniß.

Man erkennet hieraus, daß zween Cylinder von gleicher Dichtigkeit, aber unterschiednen Verhältnissen der Höhe zum Radio, unterschiedne Accorde mit einem Cylinder machen. Der Herr **Carree** hat es auch durch sehr viele Versuche gefunden.

Die Säyten gehören auch in die allgemeine Theorie der Cylinder; denn sie sind selbst Cylinder. Es sind aber solche, deren Radius gegen die Höhe oder Länge fast unendlich klein ist. Folglich verschwindet die Grundfläche in sinnlichen Wirkungen, und bloß die Länge bestimmt die Accorde. Man kann indessen glauben, daß ein Accord von zwoen Säyten noch richtiger und vollkommener seyn würde, wenn ihre Grundflächen wie in zween Cylindern wären. Wenn man die Accorde ungleich langer Säyten bestimmt: so nimmt man immer ihre Dicken gleich an. Man würde aber besser thun, wenn man sie nach dem gegebenen Verhältniß ungleich annähme.

Alles dieses ist nur die erste Vorstellung, welcher der Herr **Carree** weiter nachgehen wollte; und die ihn ohne Zweifel durch sehr viele unterschiedlich anstellte Versuche zu neuen Entdeckungen führen würde. Er hat bereits gefunden, daß Parallelepipeda, wenn sie Accorde machen sollen, nach eben dem Verhältniß, wie die Cylinder, gleich seyn müssen. Dadurch wird der allgemeine Satz, der auf alle gleich gehen soll, nicht wenig bestätigt. Zugleich hat er eine Sache gelernet, die sich sehr wohl dahin schickt, nemlich, daß ein Cylinder, der eben so lang, aber so dichte ist, als ein Parallelepipedum, nichtsdestoweniger einen höhern Ton geben kann, wenn seine Dichtigkeit die Dichtigkeit des Parallelepipedi nur bis auf einen gewissen Punct übertrift. Daher kömmt es, daß die Zirkelschläge des Cylinders in kürzerer Zeit geschehen, als die Quadratschläge des Parallelepipedi. Denn die vollkommen einförmige Figur des Zirkels schickt sich zur Fortpflanzung des Zitterns eines Theils zum andern besser; ja dieses Zittern selbst ist ein zirkelrundes wellenförmiges Wallen, davon ein Theil sich in den Winkeln eines Parallelogrammi verlieret, oder langsamer wird.

Es würde angenehm seyn, wenn man erführe, was für Veränderungen der Töne bey den Veränderungen der Dimensionen, Cylinder, Parallelepipeden, oder auch einiger andern Figuren, z. E. der kegelförmigen entstehen, und ob in diesen Veränderungen eine ordentliche Folge sey. Man müßte auch mit Cylindern von Metall, und von allerley Metall, mit hohlen Röhren sowohl, als mit dichten Cylindern, Proben anstellen. Der Herr **Carree** hat
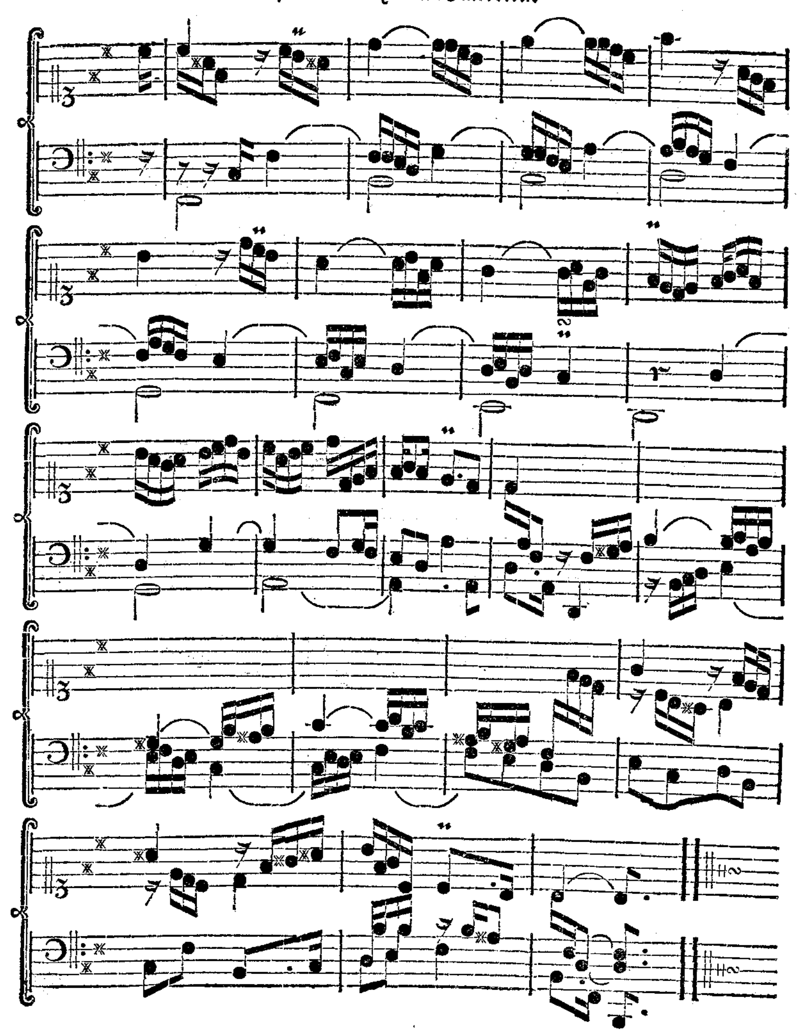
schon

schon einige von diesen Versuchen gemacht, und einige Aufgaben zum voraus aufgelöset. Alles dieses aber erfordert Zeit. Lehrgebäude sind nicht mehr Spielwerke des Witzes. Bey diesen würde die Freiheit, sich alles einzubilden, was man will, der Langsamkeit alle Entschuldigung geraubet haben.

Bey dieser Gelegenheit erinnert der Herr **de la Hire**, daß, wenn man einen hölzernen Cylinder nach und nach an allen seinen Theilen der Länge nach anschlägt, allemahl gegen die beyden Enden zwo Stellen sind, da der Klang gar sehr erstirbt, und fast vergeht. Es kömmt nicht darauf an, von was für Massen diese Cylinder sind. Das sind zween Puncte, in denen die Kräfte nicht vereinigt und vermehret, sondern hingegen zerstreuet und gemindert werden.



 Die zweyte Clausel zu dem im LII. Briefe angefangnen Clavierstück vom Herrn Dandrieu.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LV. Brief

an den

Herrn Johann Joachim Quanz.

Berlin den 5. Julius 1760.

Mein Herr,

Ich wurde vor einiger Zeit von einem Liebhaber der Musik befraget, (*) ob es nicht möglich wäre, ohne Hülfe der Quadrat- und Cubikwurzeln, eine gute gleichschwebende, oder wenigstens für gleichschwebend paßirende Temperatur zu berechnen; und diese Berechnung, nach Art der Zarlinischen Berechnung des diatonisch-chromatischen Geschlechts, in einem Zusammenhange zu entwerfen. Ich machte mich anheischig, der Sache nachzudenken, und, wenn ich eine leichtere Methode auszufinden das Glück hätte, solche vermittelst dieser Blätter kund zu machen. Ich bin anitzo entschlossen, einen Versuch von dieser Natur anzustellen, um mich meines Versprechens zu entledigen.

Weil dieser Versuch nur eigentlich denjenigen Musikern gewidmet ist, die noch nicht Zeit genug gehabt haben, sich mit der musikalischen Theorie gehörig zu beschäftigen: so wird vermuthlich nicht undienlich seyn, ehe wir zu dem Versuche selber kommen, sie zuförderst mit der **Rationalrechnung**, oder mit der Berechnungsart der Tonverhältnisse bekannt zu machen. Es mag das gegenwärtige Blatt diesem Processe gewidmet seyn. Vielleicht bin ich so glücklich, einigen unsrer Musiker, die so gleich erschrecken, wenn sie nur eine Zahl sehen, die fürchterliche Idee, die sie von der musikalischen Theorie haben, dadurch zu

(*) XLI. Brief, Seite 325.

benehmen. Man wird nemlich bemerken, daß die Sache bey weitem nicht so gefährlich ist, als man sie sich eingebildet hat, und daß man nichts mehr, als die fünf Species der gemeinen Rechenkunst brauchet, um die Rationalrechnung zu erlernen. Welcher Musikus aber, der gut lesen und schreiben gelernet hat, sollte nicht auch diese fünf Species wissen? Sollte ja jemand in seiner Jugend in diesem Puncte keinen Unterricht gehabt haben: so wollte ich ihm rathen, sich nur einen Monath lang einen Rechenmeister zu halten, um sich dadurch in den Stand zu setzen, in einer Gesellschaft von Musikgelehrten, auch ein Wörtchen von der Theorie mitzusprechen.

Dem Herrn **Sorge** muß man es zum Ruhme nachsagen, daß er noch in seinem sechs und vierzigsten Jahre die logarithmische Rechenkunst(*) erlernet hat, um **Meckenheusern** zu verstehen, und das Jahr darauf selber einen Tractat von der Temperatur schreiben zu können. Sollte das Exempel eines so rüstigen und streitbaren Tonmeisters nicht etwas über gewiße jüngere Musiker vermögen, und selbigen begreiflich machen, daß es allezeit rühmlicher wäre, etwas zu ihrer Kunst gehöriges spät, als niemals zu erlernen?

Zur Sache. Erlauben Sie mir, mein Herr, meinen jungen Tonkünstler unter Ihren Augen in den Vorhof der Theorie zu führen. Erlauben Sie mir, demselben zu sagen, wie Sie der gänzlichen Meinung sind, daß es zur Aufnahme der Kunst nicht anders als sehr dienlich seyn könnte, wenn die Theoretiker sich etwas mehr um die Praxin, und die Practiker hingegen etwas mehr um die Theorie bekümmerten. Sie haben diese Meinung in Ihrem vortreflichen Buche von der Flöte, einem Buche, welches Apollo selbst nicht gründlicher schreiben können, der Welt entdecket. Wäre die Sache nicht ausser allem Streite, so könnte Ihr blosser Ausspruch allem gegentheiligen Vernünfteln die Stange halten. Ihr Ausspruch gründet sich auf die Erfahrung; und das Gutachten eines Meisters, dessen Arbeiten so viele wahre Muster der Kunst und des Geschmacks sind, muß unstreitig die Aufmerksamkeit aller derjenigen doppelt erregen, die sich auf ihrer Laufbahn einstens mit entschiednem Ruhm zu zeigen, die tadelfreye Ehrbegierde haben.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Hypographus.

(*) Man sehe Herrn **Sorgens** Anweisung zur Rationalrechnung, Seite 306. Ich nehme mir die Freiheit, demselben bey dieser Gelegenheit die Nachricht zu geben, daß sich in seinem gedachten Tractate, Seite 248 ein erstaunlicher Fehler befindet, indem alle Logarithmen von 976 bis 999 falsch sind.

§. I.

Ehe wir die Berechnungsarten der Tonverhältnisse vor uns nehmen, ist es nöthig, die Rationen oder Verhältnisse der vornehmsten Töne kennen zu lernen. Diese sind:

1 : 1	der Einklang.
1 : 2	die Octave.
2 : 3	die Quinte.
3 : 4	die Quarte.
4 : 5	die grosse Terz.
5 : 6	die kleine Terz.
3 : 5	die grosse Sexte.
5 : 8	die kleine Sexte.
8 : 9	der grössere ganze Ton.
9 : 10	der kleinere ganze Ton. (*)
5 : 9 / 9 : 16	die kleine Septime.
15 : 16	der diatonische, oder grosse halbe Ton.
24 : 25	der chromatische, oder kleine halbe Ton.
125 : 128	der enharmonische Viertheilston.
8 : 15	die grosse Septime.

(*) In des berühmten Herrn **D. Nicolai Verbindung der Musik mit der Arzneygelartheit**, Seite 7. §. 4. wird die Ration 9 : 10. eine kleine Secunde genennet. Das ist ein Druckfehler. Sowohl die Ration 9 : 10 als die von 8 : 9 giebt eine grosse Secunde, weil beyde einen ganzen Ton, und nicht einen halben Ton enthalten. Wenn 9 : 10 eine kleine Secunde enthielte: so müßte die Ration 5 : 9, per inversionem, eine grosse Septime enthalten. Aber weder das eine, noch das andere findet Statt.

das heißt: wenn der Ton C einmahl **vibrirt** oder erzittert: so vibrirt die Octave c zweymahl. Daher kömmt 1 : 2 für die **Octave**. Ferner, wenn der Ton C zweymahl vibrirt: so thut solches die Quinte G dreymahl. Daher kömmt 2 : 3 für die **Quinte** u. s. w. Oder, wenn man die Verhältnisse nach den **Säytenlängen** betrachten will, so heißt es: wenn die ganze Säyte C der Zahl 1 zugeignet wird: so giebt ihre Hälfte die **Octave** c und folglich 2, weil $\frac{1}{2}$ die Hälfte von 1 ist. Ferner wenn ein Zweytheil der Säyte C die Octave c giebt: so giebt ein Drittheil davon die **Quinte** gegen dieses c u. s. w.

§. II.

Hier kommen nunmehr die Berechnungsarten der Tonverhältnisse selbst.

Erstlich

Von der Addition der Verhältnisse.

Die musikalische Addition geschicht vermittelst **der gemeinen Multiplication.**

I. Aufgabe.

Man will nach Anleitung der vorhin dargelegten Verhältnisse, die Ration von der **falschen Quinte** suchen. Da in der Praxi zwo kleine Terzen eine falsche Quinte machen: so nehme man die Ration der kleinen Terz, und multiplicire die beyden Terminos, als:

5 : 6	—	fis : a	kleine Terz.
5 : 6	—	a : c	kleine Terz.
25 : 36	—	fis : c	falsche Quinte.

Da entsteht die Ration 25 : 36 für die **falsche Quinte**. Da selbige vermittelst der Umkehrung zur **übermäßigen Quarte** wird: so darf man nur den grössern Terminum 36 halbiren, und vor 25 setzen: so hat man die Ration 18 : 25 für die übermäßige Quarte.

An-

Anmerkung.

Wenn man das Verhältniß **der falschen Quinte** aus den Rationen der Quarte 3 : 4, und des grossen halben Tons 15 : 16 zusammen setzet: so stellet sich die Ration 45 : 64 für die **falsche Quinte**; und umgekehrt die Ration 32 : 45 für die **übermäßige Quarte** dar.

2. Aufgabe.

Man will wissen, was die Ration 2 : 3 — c : g; die Ration 3 : 4 — g : c und noch einmahl die Ration 2 : 3 — c : g für ein Intervall geben. Steht also:

	2 : 3	—	C : G		
	3 : 4	—	G : c		
	6 : 12				
	2 : 3	—	c : g		
	12 : 36	—	C : g		
12)	1 : 3	—	C : g,	eine **Duodecime** oder **Doppelquinte.**	

Die drey aufgegebnen Intervalle enthalten also eine **Duodecime**, deren Ration 12 : 36 ist. Da die beyden Termini **durch einen gleichen Divisorem**, nemlich durch 12 aufgehoben werden können; so ist die Ration der Duodecime, in den kleinsten Zahlen, 1 : 3.

Zweytens.

Von der Subtraction der Verhältnisse.

Die musikalische Subtraction geschieht vermittelst der gemeinen Multiplication übers Kreutz.

1. Aufgabe.

Man will wissen, was die Differenz zwischen den Rationen 24 : 25 und 15 : 16 ist. Steht also:

	24 X 25	—	c cis	chromatischer halber Ton.
	15 X 16	—	c des	diatonischer halber Ton.
	375 : 384			
3)	125 : 128			Ration des **enharmonischen Viertheilstons**, um welche der diatonische halbe Ton grösser ist, als der chromatische.

2. Aufgabe.

Man will wissen, was von der Ration 1 : 2 übrig bleibt, wenn von selbiger zwo **grosse Terzen** abgezogen werden. Das Verhältniß der grossen Terz ist 4 : 5. Diese Ration muß zuförderst, nach der Regel der musikalischen Addition **zusammengesetzt werden**. Kommt 16 : 25 für die **übermäßige Quinte**. Hiervon die Octave 1 : 2 abgezogen, bleibt 25 : 32, welches die Ration der **verminderten Quarte** ist. Steht also:

4 : 5	—	c : e	grosse Terz.
4 : 5	—	e : gis	grosse Terz.
16 X 25	—	c : gis	**übermäßige Quinte.**
1 2	—		
25 : 32	—	gis : c	**verminderte Quarte.**

Man wird itzo bemerken, wie vermittelst der musikalischen Addition und Subtraction, die Rationen aller übrigen Intervalle aus den oben verzeichneten Rationen der vornehmsten Intervalle, mit leichter Mühe heraus gefunden werden können.

Drittens:

Von der Copulation der Verhältnisse.

Die musikalische Copulation, vermittelst welcher man zwo und mehrere Rationen dergestalt zusammenhänget, daß der letzte Terminus der ersten Ration allezeit der erste Terminus der folgenden wird, wird **auf zweyerley Art** verrichtet, entweder **vermittelst der Regel de Tri**, oder vermittelst der **ordentlichen und verkehrten Multiplication.**

Aufgabe, nach der ersten Art, nemlich vermittelst der Regel de Tri, die Rationen 5 : 6 und 4 : 5 zu copuliren.

Man nehme eine beliebige grosse Zahl, z. E. 300; copulire damit die erste Ration 5 : 6 — e : g; man nehme die kommende grosse Zahl, und copulire mit solcher die Ration 4 : 5 — g : h. Als:

Erster Proceß.

5 : 6 : 300 — e
6
1800
5) 360 — g

Zweyter Proceß.

4 : 5 : 360 — g
5
1800
4) 450 — h

Da kommen die Zahlen 300 : 360 : 450 für e : g : h. Wenn man die beyden erstern Zahlen 300 und 360 mit 60, und die beyden letztern 360 : 450 mit 90 aufhebet: so stellen sich die Rationen 5 : 6 und 4 : 5 wieder dar.

Aufgabe, nach der zweyten Art, nemlich vermittelst der Multiplication, die Rationen 5 : 6 und 4 : 5 zu copuliren.

Man multipliciret die beyden Rationen erst ordentlich, und hernach den letzten Terminum der ersten Ration mit dem ersten Termino der letzten Ration. d. i. verkehrt, als:

5 6 — e : g
4 5 — g : h
20 : 24 : 30 — e : g : h
2) 10 : 12 : 15 — e : g : h

Wenn man diese zusammenhängende Rationen mit 30 multipliciret: so kommt 300 : 360 : 450, wie in der ersten Aufgabe. Will man in der Copulation noch weiter fortfahren, und z. E. dem 10 : 12 : 15 — e : g : h **noch eine kleine Terz** anhängen: so geschieht solches auf folgende Art:

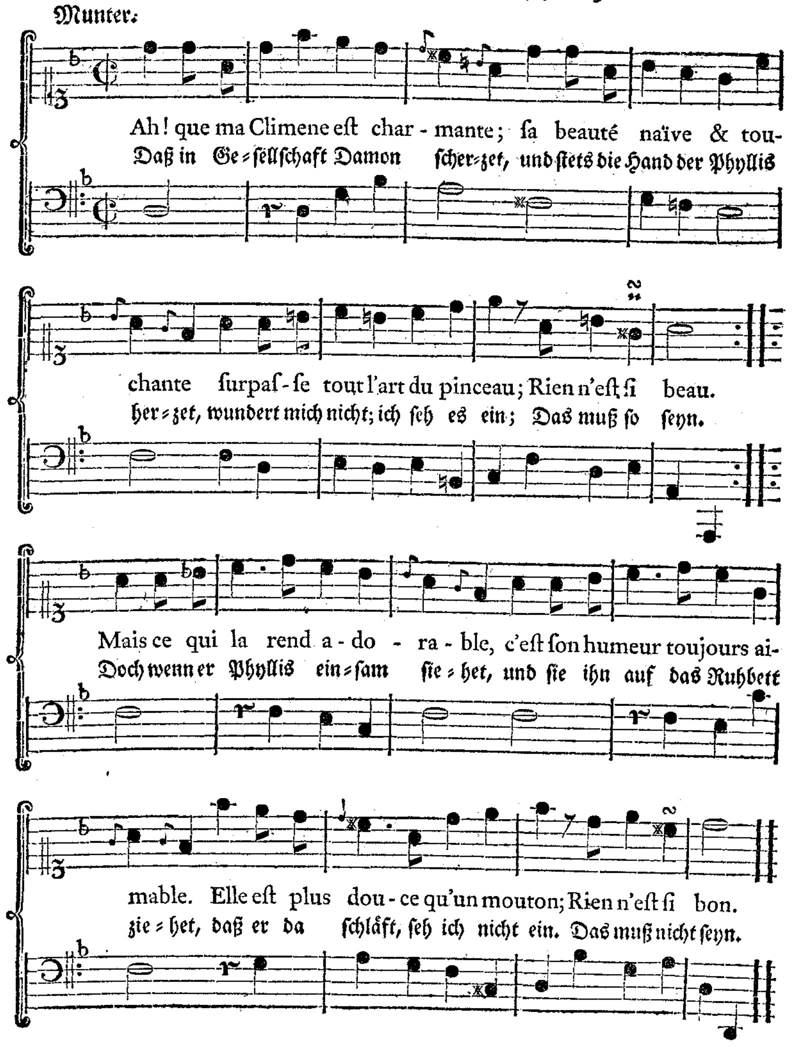
10 12 15
5 6
50 : 60 : 75 : 90
5) 10 : 12 : 15 : 18 — e : g : h : d

Der Proceß ist leicht nach dem vorhergehenden einzusehen.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

 Französisches Lied, mit einer deutschen Parodie.

Munter.



LVI. Brief

Erste Fortsetzung des LVten Briefes.

Berlin den 12. Julius 1760.

Viertens:

Von der Comparation der Verhältnisse.

Die Comparation oder Vergleichung der Rationen ist ein Zusatz zur musikalischen Subtraction. Vermittelst der Subtraction erfährt man zwar, ob und wieviel zwo Rationen von einander unterschieden sind; aber man siehet dadurch nicht ein, welches von den beyden differirenden Verhältnissen grösser oder kleiner ist. Dieses letztere zeiget die Comparation, welche auf folgende Art verrichtet wird. Man subtrahiret die beyden Rationen, und multiplicirt hernach die grössern Terminos der beyden Rationen. Das Product dieser Multiplication wird als ein Nenner, unter die beyden Terminos der zuerst gekommnen Differenz gesetzet, und mit selbigen verglichen. Diejenige Ration von beyden aber, **die den kleinsten Zähler hat**, ist die größte von beyden.

Aufgabe.

Man will wissen, welche von den beyden falschen Quintenrationen die größte ist, die von 25 : 36, oder die von 45 : 64? Steht also:

$$\begin{array}{c} 25 \times 36 \\ 45 \quad 64 \\ \hline 1600 : 1620 \\ \diagdown\diagup \\ 2304 \end{array}$$

das heißt:

25	mahl	64	ist	1600
45	mahl	36	ist	1620
36	mahl	64	ist	2304

Wenn nun der Zähler von $\frac{1600}{2304}$ kleiner ist, als der von $\frac{1620}{2304}$: so ist folglich die Ration 1600 : 2304 grösser, als die Ration 1620 : 2304. Wenn beyde Rationen durch einen gleichen Theiler aufgehoben werden: so findet es sich, daß in 1600 : 2304 die Ration 25 : 36; und in 1620 : 2304 die Ration 45 : 64 enthalten ist. Folglich ist die falsche Quintenration 25 : 36 grösser, als die von 45 : 64. Die Differenz beträgt 1600 : 1620, das ist vermittelst der Reduction in den kleinsten Zahlen 80 : 81.

Fünftens.

Von der Mediation oder Theilung der Verhältnisse.

Die Theilung der Verhältnisse besteht darinnen, daß man aus einer gegebnen Ration zwo, drey, vier und mehrere hervorbringet. Sie ist dreyerley, **arithmerisch**, **harmonisch** und **geometrisch**. Es muß hier allezeit die grössere Zahl einer Ration vorangesetzt werden.

(A) Von der arithmetischen Theilung.

Die arithmetische Theilung besteht darinnen, daß sie **ungleiche Rationen mit gleichen Differenzen** hervorbringt. Soll eine Ration in zwey **Theile** getheilet werden: so werden die beyden Termini **duplirt**, oder mit 2 multiplicirt, da sich zwischen den beyden Terminis alsdenn eine **Mittelzahl** entdecket Soll sie in **drey Theile** getheilet werden: so werden die beyden Termini **triplirt**, u. s. w.

Auf=

Aufgabe.

Die Octave 2 : 1 soll **arithmetisch** in zwey Theile unterschieden werden. Steht also:

$$\frac{2 \quad : \quad 1}{4 : 3 : 2} \quad — \quad \frac{C \quad : \quad c}{C : F : c}$$

(1) (1)

das heißt: 2 mahl 1 ist 2, und
2 mahl 2 ist 4.

Zwischen 4 und 2 ist die Mittelzahl 3. Also kömmt 4 : 2 : 3. Die Zahlen 4 : 3 enthalten bekanntermassen die Ration der Quarte, allhier C : F, und die Zahlen 3 : 2 die Ration der Quinte, allhier F : c. Also wird die Octave 2 : 1 arithmetisch in eine Quarte und Quinte getheilet, nemlich: 4 : 3 : 2. Die Zahlen (1) und (1) unter 4 : 3 : 2 bezeichnen die arithmetischen Unterscheide dieser letztern.

Aufgabe.

Die Ration 2 : 1 soll arithmetisch in drey Theile unterschieden werden. Steht also:

$$\frac{2 \quad : \quad 1}{6 : 5 : 4 : 3} \quad — \quad c : es : g : \bar{c}$$

(1) (1) (1)

das heisset: 3 mahl 2 ist 6, und
3 mahl 1 ist 3.

Zwischen 6 und 3 kommen 5 und 4. Also 6 : 5 : 4 : 3. Die Zahlen 6 : 5 enthalten die Ration einer kleinen Terz; 5 : 4 einer grossen, und 4 : 3 einer Quarte.

(B) Von der harmonischen Theilung.

Die harmonische Theilung ist eine Fortsetzung der arithmetischen, und besteht darinnen, daß sie **ungleiche Rationen mit ungleichen Differenzen** hervor-

hervorbringt. Nachdem man mit der arithmetischen Theilung den Anfang gemacht: so multipliciret man hernach die beyden äussersten Terminos mit dem mittlern, und endlich die äussersten Terminos selbst unter sich.

Aufgabe.

Die Octave 2 : 1 soll harmonisch getheilt werden. Steht also:

	2		:		1		
	4	:	3	:	2		
	12	:	8	:	6	—	
2)	6	:	4	:	3	—	C G c
		(2)		(1)			

das heißt:

2 mahl 2 ist 4
2 mahl 1 ist 2

die mittlere Zahl zwischen 4 und 2 ist 3. Kommt also 4:3:2. So weit geht die arithmetische Theilung. Nun heißt es:

3 mahl 4 ist 12
2 mahl 3 ist 6, und
2 mahl 4 ist 8.

Kommt also 12 : 8 : 6, das ist vermittelst der Reduction 6 : 4 : 3. Die Ration 6 : 4 ist per reductionem 3 : 2, und enthält also eine Quinte. Die Ration 4 : 3 enthält eine Quarte; und also wird die Octave **harmonisch** in eine Quinte und Quarte abgetheilet, nachdem sie vorhin in eine Quarte und Quinte arithmetisch unterschieden war. Die Zahlen (2) und (1) unter 6 : 4 : 3 enthalten die ungleichen Differenzen.

Von der geometrischen Theilung.

Die geometrische Theilung besteht darinnen, daß sie **gleiche Rationen mit ungleichen Differenzen** hervor bringt. Man quadrirt die Terminos der gegebnen Ration, multiplicirt solche unter sich, und setzet das Facit der der Multiplication, als den geometrischen Theiler in die Mitte. Eine Zahl **quadriren**, heißt solche mit sich selbst multipliciren.

Auf-

Aufgabe.

Die Quintenration 3 : 2 zu theilen. Steht also:

$$\frac{3 \quad : \quad 2}{9 \; : \; 6 \; : \; 4} \quad — \quad C\;G\;d$$
(3) (2)

das heißt:
3 mahl 3 ist 9
2 mahl 2 ist 4, und
2 mahl 3 ist 6.

Also 9 : 6 : 4 Die Differenzen sind (3) und (2), und folglich ungleich. Die Ration 9 : 6 mit 3 dividirt, kommt 3 : 2, und 6 : 4 mit 2 dividirt, kommt auch 3 : 2, und auf beyden Seiten also die Ration einer Quinte. Man sieht hieraus, daß die geometrische Theilung **von dieser Art** nichts anders als eine **Copulation ebenderselben Ration** ist, als:

3 ⟋ 2 C G
3 ⟋ 2 G d
9 : 6 : 4 — C G d

§. III.

Nun sind wir im Stande, das Werk der **Temperatur** selbst anzugreifen. Ist nicht vielleicht von der Nothwendigkeit einer Temperatur ein Wort zu sagen? Vielleicht; denn es könnten sich, in den aufgeklärtesten Zeiten der Musik, unter den Practikern einige Köpfe finden, die daran zweifelten.

Erster Beweis.

Von der Nothwendigkeit einer Temperatur.

Man nehme **drey grosse Terzen** von dem reinen Verhalte 4 : 5, und addire solche. Man wird finden, daß selbige keine Octave machen. Steht also:

4	:	5	c	e
4	:	5	e	gis
16	:	25		
4	:	5	as	c
64	:	125		

Da die Termini der Ration 64 : 125 sich nicht wie 1 : 2 gegeneinander verhalten, so ist leicht zu sehen, daß selbige keine Octave geben. Um zu wissen, ob sie mehr oder weniger enthalten, subtrahire man sie von der Ration 1 : 2, und comparire sie damit, wie folget:

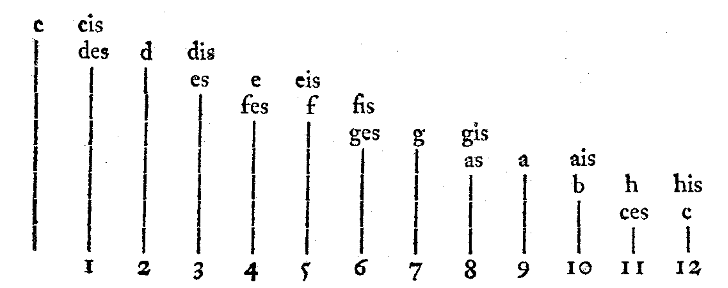
64	X	125
1		2
125	:	128
	250	

Hier kommt die Ration 125 : 250 — 1 : 2 und die Ration 128 : 250 — 64 : 125. Da die erste einen kleinern Zähler hat, als die letztere, und also grösser ist: so erhellet daraus, daß die durch den reinen Verhalt der grossen Terzen gesuchte Octave nicht vollständig ist, und daß das Comma 125 : 128 daran fehlt. Man addire dieses Comma 125 : 128 zu 64 : 125, so wird sich die Wahrheit davon noch einmahl zeigen. Steht also:

	64		125	
	125		128	
	320		1000	
	128		250	
	64		125	
8000)	8000	:	16000	— 1 : 2

Was giebt uns denn die Ration 64 : 125 für ein Intervall? Ein his, aber ein solches his, das wir in dem System unsrer Musik im geringsten nicht gebrauchen können. Das his nemlich, das wir zu unserm System vonnöthen haben, muß mit dem c von einerley Grösse seyn, und also mit selbigem einen Einklang machen, so wie das gis mit dem as, das fis mit dem ges, und so weiter, wie man aus folgender Tabelle unsrer Tonleiter sehen kann, welche zwar **ein und zwanzig Töne** potestate aufweiset, die aber nicht mehr als **zwölf wirklich verschiedene halbe Töne** sind.

c cis



Soll das his — 64 : 125 also zu einem für unser Musiksystem brauchbaren his gemachet, und dergestalt eingerichtet werden, daß es so gut unter der Benennung his als c gebraucht werden könne: so ist ohne Zweifel nichts klarer, als die Nothwendigkeit der Temperatur. Das heißt, man muß den Intervallen etwas von ihrer natürlichen Reinigkeit nehmen, und sie **schwebend** machen. **Bey den grossen Terzen** muß diese Schwebung **aufwärts** gemacht werden, wie aus dem vorigen ohne Mühe erhellet.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

Chanson.

Un jour le beau Lisandre,
Sur des gazons fleuris,
Aborda d'un air tendre
La jeune Amarillis.
Puisqu'un sort favorable,
Lui, dit-il, Nimphe aimable,
Me rend à vos genoux;
Pour calmer mon martire,
Permettez moi de dire
Ce que je sens pour vous.

Soufrez l'ardeur extrême,
Qu'inspirent vos appas,
Et que la vertu même
Ne désavouëroit pas.
Pour prix de ma tendresse,
Du beau feu qui me presse,
Je borne mes desirs,
A vous peindre la flame,
Qui brûle dans mon ame,
Par mes ardens soupirs.

Angenehm.

Un jour le beau Li-san-dre, sur des gazons fleu-ris,
A-borda d'un air ten-dre la jeune A-ma-ril-lis.
Al-lein auf grüner Hei-de, wo man frey scherzen kann,
Trift Damon, sich zur Freu-de, die brau-ne Phyllis an.

Puisqu'un sort fa-vo-ra-ble, lui dit-il, Nimphe aima-ble, me
Er seufzt mit Wort und Bli-cken; er fleht, ihn zu be-glü-cken; er

rend à vos ge-noux: pour calmer mon mar-ti-re, per-
fleht ihr Mit-leid ein. Sie ward mit heissen Küs-sen in

mettez moi de di-re ce que je sens pour vous.
sei-nen Arm ge-ris-sen. Nun möcht ich Damon seyn!

LVII. Brief

Zweyte Fortsetzung des LVten Briefes.

Berlin den 19. Julius 1760.

Zweyter Beweis.

Von der Nothwendigkeit einer Temperatur.

Wenn man vier kleine Terzen von dem reinen Verhalt 5 : 6 zusammensetzet: so sind selbige um das Comma 625 : 648 höher als die Octave. Hier ist der Beweis.

5	:	6	c es	
5	:	6	dis fis	
25	:	36		
5	:	6	fis a	
125	:	216		
5	:	6	a c	
625	X	1296		
1		2		
1250	:	1296	—	625 : 648
	2592			

Die Zahlen 625 : 1296 sollten sich wie 1 : 2 verhalten. Aber sie haben dieses Verhältniß nicht, sondern differiren davon um das Comma 625 : 648. Da

die Ration 1250 : 2592 — 625 : 1296 größer ist, als die von 1296 : 2592 — 1 : 2, so zeiget solches, daß vier kleine Terzen von dem Verhalte 5 : 6 mehr als eine Octave machen, und zwar daß sie um 625 : 648 höher sind. Die **kleinen Terzen** müssen also **abwärts temperirt** werden.

Dritter Beweis.

Von der Nothwendigkeit einer Temperatur.

Wenn man zwölf Quinten von dem Verhalt 2 : 3 zusammensetzet: so übersteigen solche die Octave um das Comma 524288 : 531441. Ich lasse den Proceß der Addition weg, den nach dem vorhergehenden ein jeder selber machen kann. Man sieht aber daraus, daß die **Quinten abwärts temperirt** werden müßen.

§. IV.

Die Nothwendigkeit einer Temperatur ist zum Ueberfluß erwiesen, und dabey zu gleicher Zeit gesaget worden, wie die **großen** und **kleinen Terzen**, und **Quinten** temperirt werden müssen. Da die **Terzen**, vermittelst der Umkehrung zu **Sexten**, und die **Quinten** zu **Quarten** werden: so ist allhier annoch zu bemerken, daß was die **großen Terzen** in ihrem natürlichen Verhalt 4 : 5 zu klein sind, dasjenige die **kleinen Sexten** 5 : 8 zu groß sind. Und wenn die **kleinen Terzen** und die **Quinten** die Octave so und soviel übersteigen: so wird diese **von den großen Sexten** und **Quarten** um so viel nicht erreichet. Wenn die großen Terzen also aufwärts temperirt werden müssen; die kleinen Terzen und die Quinten aber abwärts: so müssen gegentheils die **kleinen Sexten abwärts**; die **großen Sexten** und **Quarten** aber **aufwärts temperirt** werden. Doch man braucht weder an die kleinen oder grossen Sexten, noch Quarten zu gedenken, indem ihre Temperatur aus den Terzen und Quinten fließet. Die übrigen Intervalle kommen noch weniger in Betracht. Denn eben derselbe Ton, der gegen einen andern Ton in dieser Verbindung eine Secunde, Septime u. s. w. macht, muß gegen einen andern Ton, in einer andern Verbindung, eine Terz oder Quinte machen. Und also werden alle Intervalle, sie seyn welche sie sie wollen, zugleich mit den Quinten und Terzen temperirt. Ja, da die **Quinte** oder umgekehrt die **Quarte**, das einzige Intervall ist, vermittelst wessen man in einem Zirkel alle zwölf halben Töne einer Octave durchlauffen kann; die **grossen Terzen** aber einen vierfachen,

und

und die **kleine Terzen** einen dreyfachen Tonzirkel erfordern, und diese Zirkel annoch vermittelst eines andern Intervalls, z. E. einer Quinte oder Quarte, zusammengehänget werden müssen: so ist leicht einzusehen, daß bey der Temperatur auf die **Quinte** das Hauptaugenmerk gerichtet werden muß. Das einzige Intervall, das der Temperatur nicht unterworfen ist, ist die **Octave**. Selbiges ist es vielmehr, das uns in die Nothwendigkeit der Temperatur der in ihrem Umfange enthaltenen übrigen Intervalle setzt.

§. V.

Ich will noch eine kleine Ausschweifung machen, ehe ich zu meinem Hauptzweck komme, und die mir bekannten, **vornehmsten Temperirmethoden** kürzlich erklären. Man hat **gleichschwebende, fast gleichschwebende,** und **ungleichschwebende** Temperaturen. 1) **Gleichschwebend** sind diejenigen, wo die zwölf halben Töne in gleicher geometrischen Proportion von einander entfernt sind; d.i. wo jede Quinte um ein Zwölftheil des Commatis 524288 : 531441 **abwärts** schwebet; oder wo jede grosse Terz um ein Dritheil des Commatis 125 : 128 **aufwärts**, und jede kleine Terz um ein Viertheil des Commatis 625 : 648 **abwärts** schwebet. Das Quintencomma 524288 : 531441 wird das **ditonische Comma**; das grosse Terzencomma 125 : 128 eine **Diesis**; und das kleine Terzencomma 625 : 648 ein **Drittheilston** genennet. 2) **Fast gleichschwebend** oder **Mitteltemperaturen** sind diejenigen, wo zwar alle Quinten und kleine Terzen abwärts, und alle grosse Terzen aufwärts, aber die eine nicht soviel als die andere, schweben. 3) **Ungleichschwebend** sind diejenigen, wo temperirte und reine Verhältnisse untereinander vermischet werden. Die ungleichschwebenden Temperaturen sind **von zweyerley Art; eine,** wo die temperirten Quinten und kleine Terzen abwärts, und die temperirten grossen Terzen aufwärtsschwebend gemacht werden. Die **andere,** wo **auf- und abwärtsschwebende** Quinten, und Terzen **vermischt** vorkommen. Beyde Temperaturen taugen zwar nichts, indem leichte zu erachten, daß, wenn man einige Intervallen rein und untemperirt läßt, die andern nothwendig desto unreiner und widriger klingen müssen. Doch ist die erste Sorte noch erträglicher als die zweyte. Denn die Art der Stimmung in der lezten, lauft wider die Natur, indem daraus, daß eine Progreßion von zwölf reinen Quinten die Octave übersteiget, nothwendig folget, daß solche abwärts temperirt werden müssen. Die Application auf die beyderley Arten von Terzen ist leicht zu machen.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

Ueber die beyden französischen Chansons im LV. und LVIsten Briefe.

Es sind einige Zuschriften an die Gesellschaft eingelaufen, worinn man uns wegen der französischen Chansons in den beyden vorhergehenden Stücken zur Rede stellet. Man findet in selbigen das Tonmaaß der Sylben mit der Quantität der Noten nicht überall gehörig vereinbaret, und giebet uns einen derben Verweis, daß wir Stücke einrücken, wo die Scansion so schlecht in Acht genommen worden. Ich habe nichts wider diese an sich gegründete Kritik einzuwenden. Es ist hin und wieder sehr stark, wenigstens nach unsern Ohren, wider die Scansion verstossen worden. Aber die Schuld ist nicht des Componisten, sondern des Dichters. Dieses will ich erweisen. Es mag aber die Schuld am Dichter oder am Componisten liegen, so sollten wir einem in dem Punkt der Scansion so sehr vernachläßigten Stücke keinen Platz in diesen Blättern geben. Dieses Umstands wegen will ich die Gesellschaft zuletzt rechtfertigen.

Das erste dieser französischen Lieder, wovon die Rede ist, steht im LVsten Briefe, und besteht aus eilf Strophen, von welchen wir nur die einzige erste beygebracht haben. Hier ist das ganze Lied, so wie es in dem vierten Bande des *Nouveau Recueil de Chansons* zu lesen ist.

Ah! que ma Climene est charmante,
Sa beauté naïve & touchante
Surpasse tout l'art du pinceau;
Rien n'est si beau.
Mais cequi la rend adorable,
C'est son humeur toujours aimable,
Elle est plus douce qu'un mouton;
Rien n'est si bon.

Tout est charmant à cette table;
Mais notre hotesse incomparable
En est le plus friand morceau;
Rien n'est si beau.
De mille attraits elle assaisonne
Les mets exquis qu'elle nous donne;
Avec elle on est sans façon;
Rien n'est si bon.

Vive

Vive le Dieu de la Richesse,
Pour éblouir une Maitresse;
Non, l'Amour avec son flambeau
N'est pas si beau.
Sans art, sans esprit, sans adresse,
Il vient à bout d'une tigresse:
Non, tout le savoir d'Apollon
N'est pas si bon.

Jeunes Amans, qui voulez plaire,
C'est peu d'un coeur tendre & sincére,
Joignez-y souvent le cadeau,
Rien n'est si beau.
Il faut donner, si l'on veut prendre,
C'est par là qu'on se fait entendre,
Et pour amorcer un Tendron,
Rien n'est si bon.

Jeunez Beautez, qui voulez rendre
Un coeur toujours soumis et tendre,
Aujourdhui c'est du fruit nouveau,
Rien n'est si beau.
En marchant dans la tendre lice,
Gardez que le pied ne vous glisse;
Retenez bien cette leçon;
Rien n'est si bon.

Un Amant pour fléchir sa Belle,
Lui jure une ardeur éternelle,
Qui doit durer jusqu'au tombeau;
Rien n'est si beau.
Mais hélas! ce trompeur la quitte,
Et comme Jason prend la fuite,
Dès qu'il a conquis sa toison;
Rien n'est si bon.

D'un Epoux l'humeur est gentille,
Quand il quitte son domicile;
Il est galant & damoiseau,
Rien n'est si beau.
Mais chez lui toujours il murmure,
Toujours gronde, toujours censure.
Hélas! comment l'aimeroit-on?
Rien n'en est bon.

D'un Barbon l'épouse prudente
Se desole quand il s'absente,
Ses pleurs coulent comme un ruisseau;
Rien n'est si beau.
Elle en conçoit tant de tristesse,
Qu'on la voit tomber de foiblesse
Entre les bras d'un Celadon;
Rien n'est si bon.

Avant les noeuds du mariage
Une fillette douce & sage
Rougit à l'aspect d'un chapeau;
Rien n'est si beau.
Dèsque le Contract est en forme,
En Demon l'Ange se transforme,
Et la Brebis devient Dragon:
Rien n'en est bon.

Une Agnès qui sort de la grille,
Flatte un époux d'un air tranquille;
De la vertu c'est la tableau;
Rien n'est si beau.
Mais souvent c'est la plus habile,
A tromper un Epoux facile,
Et pour en faire un Actéon,
Rien n'est si bon.

Maris, voulez vous que vos femmes
Vous conservent toutes leurs flames,
Et qu'aucun n'ait part au gateau,
Rien n'est si beau:

Par une douce complaisance,
Excites-les à la constance,
Pour les ranger à la raison;
Rien n'est si bon.

Nun wird man das Metrum in diesem Liede beurtheilen können. Was für eines herschet darinnen? Kein einziges bestimmtes. Der Dichter hat sich keinem andern Gesetze unterworfen, als daß er die mit einem weiblichen Reime ausgehenden Zeilen aus neun Sylben, und jeden dritten und siebenten mit einem männlichen Reime ausgehenden Vers aus acht Sylben zusammengesetzet hat. Weiter bekümmerte er sich um nichts, und es war ihm einerley, ob das Metrum jambisch, trochäisch, oder dactylisch ward. Ja ich wollte wetten, daß woferne er sich nicht ein wenig mit der lateinischen Sprache bekannt gemacht, er vielleicht nicht einmal gewußt hat, was ein Jambus, Trochäus oder Dactylus ist. Ich habe verschiedene französische Gelehrte gekannt, die nicht wußten, was die prosodischen Zeichen — *v* bedeuten. Er lies es sich also genug seyn, die Anzahl der Sylben mit Hülfe der Finger anzuordnen, und damit ward das Lied fertig. Er ersuchte einen Componisten, es in Musik zu setzen. Daß die französischen Musiker das Tonmaaß ihrer Sprache ganz wohl, und eben so gut als wir Ausländer kennen, ist theils aus ihren Opern und Cantaten, theils aus ihren Anweisungen zur Musik gnugsam zu ersehen. Man kann also wohl versichert seyn, daß dem Tonkünstler, der die Melodie zu dem Texte: *Ah! que ma Climene est charmante*, gesetzet hat, ganz wohl bekannt gewesen ist, daß z. E. diese Anfangszeile nicht klinget, als *Tout est charmant à cette table*, oder, *Un Amant pour fléchir sa Belle*, u. s. w. Aber was sollte derselbe thun? Es sollte nicht jedwede Strophe ihre eigne Melodie haben. Alle Strophen sollten nach einer einzigen Melodie gesungen werden. Er mußte thun, was alle französische, und auch italienische Componisten thun, wenn ihnen ein französischer oder italienischer Odentext aufgegeben wird, worinnen eine Strophe mit der andern so wenig im Metro, oder der Scansion, als **in sehr vielen, und vielleicht den meisten deutschen Oden**, die gleichwohl zum Gesange bestimmt sind, eine Strophe mit der andern, **in Ansehung der Interpunction**, übereinkömmt. Er mußte das Lied, Strophe vor Strophe, durchscandiren, und, bey der Verschiedenheit des Metri der Poesie, dasjenige für die Musik festesetzen, das in dem Liede am meisten vorkömmt, und dieses Metrum ist das folgende:

C'est son humeur toujours aimable,
— *v v* | — *v* | — *v* | — *v*

d. i. ein Dactylus und drey Trochäen, wie im Deutschen der Vers:

Daß in Gesellschaft Damon scherzet. rc.

Obgleich beyde Verse, der französische und deutsche, auch auf folgende jambische Art gelesen werden können:
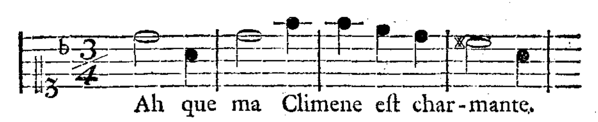
C'est son hu meur tou jours ai ma ble,
v | — v | — v | — v | — v
Daß in Ge sell schaft Da mon scherzet,

so verändert doch dieses allhier in der Hauptsache nichts, so lange der **Dactylus** — *v v* oder der **Amphibrachys** *v* — *v* aus zweyen verschiednen Wörtern besteht, wovon das erste einsylbig ist; weil jedes einsylbige Wort zweifelhafter Quantität, und unter den beyden kurzen Sylben des Dactylus die erste Sylbe, ihrer innern Quantität nach, länger als die zweyte ist.

Ich sage, daß der Componist verbunden war, allen übrigen auf verschiedene Weise abwechselnden Metris, das auf die Art des Verses: C'est son humeur toujours aimable, laufende vorzuziehen, und die Tonfüße der Musik darnach einzurichten, so wie er solches gethan hat; und dem Sänger die Sorge zu überlassen, die Scansion vermittelst einer geschickten Veränderung des Wehrts der Noten im Singen, da wo es nöthig war, zu verbessern, so wie solches auch in der That von allen französischen Stimmen in ähnlichen Fällen geschicht.

Ohne Zweifel könnte man es keinem Musiker verdenken, oder es ihm zu einem Eigensinn anrechnen, wenn er ein in so ungleichem Metro laufendes Lied zu componiren, verweigerte. Aber das beste würde seyn, weil doch alle Welt singen, und mit mehr als einer Strophe eine Melodie durchsingen will, daß die Poeten, ich meine die französischen und italienischen, die Regeln der Scansion studirten, und solche in ihren für die Musik bestimmten Poesien beobachteten. Unter den Italiänern könnte man schon einen **Metastasio** nennen, der sich auch in diesem Punct würdig zeigt, für die Tonkunst zu dichten. Aber denken alle übrige lyrische Dichter, wie ein Metastasio? Die Herren wollen lieber Gesetze geben, als annehmen. Es kostete einem **Lully** jährlich nicht mehr als viertausend Livres, um den **Quinault** dahin zu bringen, sich in den Regeln der musikalischen Poesie unterweisen zu lassen. (*Histoire du théatre de l'Opera en France, I. Partie, page 38.*)

Ich komme noch einmal auf das französische Lied zurück, und will die dazu verfertigte Melodie aus dem geraden Tact in den ungeraden, auf folgende Art versetzen:



Da ist nichts wider die Scansion einzuwenden. Wie aber würden die Verse Tout est *charmant* à cette table; Jeunes *Amans* qui voulez plaire; Jeunes *Beautez* qui voulez rendre, u. s. w. darauf geklungen haben? Eben so als wenn der Vers: Ah! que ma Climene est charmante, zu einem Dactylo mit drey nachfolgenden Trochäen gemacht wird. 2c.

Warum haben wir denn ein in so widersprechender Quantität abgefaßtes französisches Lied in unsern Briefen eingerückt? Deswegen, weil einige Liebhaber gewünschet haben, daß zur Abwechselung manchesmal ein französisches, und zwar ursprünglich französisches Liedchen eingerückt würde. "Wir hätten besser wählen sollen." Es ist nicht gut wählen, wo alle Stücke von gleicher Beschaffenheit sind. "Wir hätten bloß einstrophichte Lieder zum Vorschein bringen müssen." Diese sind für unsere Blätter ein wenig zu lang; doch kann es vielleicht in der Folge geschehen, daß wir ein paarmahl dergleichen einstrophichte französische Liederchen vorbringen, um zu zeigen, daß die Componisten dieser Nation so gut die Scansion beobachten können, und müssen, als wir Deutsche.

Was die beyden Liederchen im LV. und LVIsten Briefe betrift: so wollen sich diejenigen, die nicht so gut wie gebohrne Franzosen mit dem Verändern des vorgeschriebnen Tonmaßes im Singen, umzugehen wissen, sich durch die beygefügten deutsche Parodien entschädigen, worinnen, wie billig, die Scansion aufs strengste beobachtet ist, weil wir Deutsche in diesem Stücke, bessere Ohren haben, als die Franzosen und Italiener, welches wohl demonstrativisch dargethan werden kann.

Ich war anfänglich Willens, noch ein Wort von dem zweyten französischen Liedchen zu sagen. Ich finde aber nunmehro, daß es überflüßig seyn würde.

Hypographus.

LVIII. Brief

Dritte Fortsetzung des LVten Briefes.

Berlin den 26. Julius 1760.

Erstlich

Von der gleichschwebenden Temperatur.

(1)

In der gleichschwebenden Temperatur schweben alle Quinten gleichviel unter sich; alle grosse Terzen gleichviel über sich, und endlich wiederum alle kleine Terzen gleichviel unter sich; jede Quinte um ein Zwölftheil des ditonischen Commatis 524288 : 531441; jede grosse Terz um ein Drittheil der Diesis 125 : 128, und jede kleine Terz um ein Viertheil des Drittheiltons 625 : 648. Die Quinten schweben sehr wenig; die grossen Terzen etwas mehr, und die kleinen Terzen am meisten. Da die Quinte der Unität näher ist als die grosse Terz: so kann diese folglich mehr, als jene verlieren; und eben so verhält es sich mit der kleinen Terz in Absicht auf die große.

(2)

Man will das Verhältniß der drey Commatum, 524288 : 531441, 125 : 128 und 625 : 648 gegen einander wissen. Wir wollen es untersuchen. Ueberhaupt ist zu merken, daß das ditonische Comma nicht so groß, als die Diesis, und daß der Drittheilston grösser als die Diesis ist. Die Differenz zwischen dem ditonischen Commate und der Diesi ist 66430125 : 67108864. Der Drittheilston ist grösser als die Diesis um das syntonische Comma 80 : 81, und grösser als das Comma ditonicum um 4100625 : 4194304. Alles dieses

kann ein jeder Anfänger in der Theorie, vermittelst der in dem vorhergehenden Stücke gelehrten Comparation der Verhältnisse, erfahren. Was im §. 3. folget, kann derselbe annoch eine Zeitlang überschlagen.

(3)

Das Verhältniß der drey Commatum gegeneinander zu bestimmen, theile man das erste, nemlich das ditonische, in zwölf Theile; das zweyte, nemlich die Diesin in drey Theile; und das dritte, nemlich den Dritcheileton in vier Theile. Die Theilung muß geometrisch seyn; und daher müssen zwischen den beyden Terminis des ersten Commatis eilf geometrische Mittelproportionale gesuchet werden; zwischen den beyden Terminis des zweyten Commatis zwey; und zwischen den beyden Terminis des dritten Commatis drey; daß also bey dem ersten Commate eine Progreßion von dreyzehn Gliedern; bey dem andern eine von vier, und bey dem dritten eine von fünf entstehet. Ich bediene mich des logarithmischen Calculi, und vermehre weder das eine, noch das andere Comma mit Nullen am Ende. Der Wehrt der Logarithmen braucht allhier nicht bestimmt zu werden.

Theilung des ditonischen Commatis.

Valor.	
531441	5 . 7254550
524288	5 . 7195700
	0 . 0058850
⟌ 12	0 . 0004904 $\frac{1}{6}$

Wenn man mit der gefundenen zwölften Dignität den Logarithmum von 524288 zwölfmahl vermehret: so stellen sich die Logarithmen für die zwölf verschiednen Theile des ditonischen Commatis folgendermassen dar. Die Bruchzahlen lassen wir weg.

					Valor.
12)	5 . 7195700		—		524288
11)	5 . 7200604	(1			
10)	5 . 7205508	(2			
9)	5 . 7210412	(3			
8)	5 . 7215316	(4			
7)	5 . 7220220	(5			
6)	5 . 7225125	(6			
5)	5 . 7230029	(7			
4)	5 . 7234933	(8			
3)	5 . 7239837	(9			
2)	5 . 7244741	(10			
1)	5 . 7249645	(11			
	5 . 7254550	(12	—	531441	

Theilung der Diesis, und des Drittheiltons.

Valor.		Valor.	
128 .	2 . 1072100	648 .	2 . 8115750
125 .	2 . 0969100	625 .	2 . 7958800
	0 . 0103000		0 . 0156950
	$\sqrt[3]{}$ 0 . 0034333⅓		$\sqrt[4]{}$ 0 . 0039237½

3)	2 . 0969100		— 125
2)	2 . 1003433	(1	
1)	2 . 1037766	(2	
	2 . 1072100	(3	— 128

4)	2 . 7958800		— 625
3)	2 . 7998037	(4	
2)	2 . 8037275	(3	
1)	2 . 8076512	(2	
	2 . 8115750	(1	— 648

Da wir schon aus dem vorhergehenden wissen, daß die Diesis grösser ist, als das ditonische Comma: so fragt es sich hier, **wieviel Zwölftheile des** Com-

Commatis ditonici die Diesis enthält. Nachdem wir verschiedne Vergleichungen dieserwegen angestellet haben: so finden wir endlich, daß die Diesis 125 : 128 nicht allein das ganze ditonische Comma 524288 : 531441, sondern noch drey Viertheile drüber, und also ein und zwanzig Zwölftheile des Commatis Ditonici enthält. Hier ist der Beweis.

5 . 7254550	:	5 . 7195700	—	531441	: 524288
5 . 7254550	:	5 . 7210412	—	$\frac{9}{12}$ oder $\frac{3}{4}$	Commat. diton.
11 . 4509100	:	11 . 4406112			
2 . 0969100	:	2 . 1072100	—	125	: 128
13 . 5478200	:	13 . 5478212			

Um diesen Beweis nach der gemeinen Rechnungsart zu erklären: so wird allhier das ganze ditonische Comma, mit drey Viertheilen dieses Commatis multiplicirt; und von dem Facit die ganze Diesis 125 : 128 vermittelst der verkehrten Multiplication abgezogen. Da der Rest einerley ist: so ist solches ein Zeichen, daß die Diesis gerade soviel, als $\frac{21}{12}$ — $1\frac{3}{4}$ Commatis ditonici enthält. Wer weiß, was es mit dem System der Logarithmen für eine Beschaffenheit hat, wird sich den Unterschied der beyden letzten Zahlen, 200 und 212, nicht befremden lassen. Selbige können allhier, wo von der Bestimmung des Wehrts der Logarithmen nicht die Rede ist, gar wegbleiben. Man wird nunmehr aber leicht erachten, daß, wenn die ganze Diesis $1\frac{3}{4}$ Commatis ditonici enthält, ein Drittheil Diesis nothwendig $\frac{7}{12}$, und zwey Drittheile der Diesis $\frac{14}{12}$ oder $1\frac{1}{6}$ Commatis ditonici enthalten müssen. Die Probe kann ein jeder selber damit machen.

Laßt uns sehen, wie sich der Drittheilston 625 : 648 gegen das ditonische Comma verhält. Nach den dieserwegen angestellten verschiednen Vergleichungen finde ich, daß dieser Drittheilston nicht allein das ditonische Comma zweymahl ganz, sondern noch zwey Drittheile darüber enthält. Hier ist der Beweis:

				Valor.
5. 7254550	:	5. 7195700	—	531441 : 524288
5. 7254550	:	5. 7195700	—	531441 : 524288
11. 4509100	:	11. 4391400	—	
5. 7254550	:	5. 7215316	—	$\frac{2}{3}$ Commat diton.
17. 1763650	:	17. 1606710		
2. 7958800	:	2. 8115750	—	625 : 648
19. 97224450	:	19. 9722460		

Um diesen Beweis nach der gemeinen Rechenkunst verständlich zu machen, so wird allhier das ganze ditonische Comma quadrirt, und das Quadrat mit acht Zwölftheilen, oder zwey Drittheilen dieses Commatis multiplicirt. Mit dem Facit wird der Drittheilsthon 625 : 648, vermittelst der verkehrten Multiplication verglichen, und da der Rest einerley ist: so ist solches ein Zeichen, daß der Drittheilston gerade $\frac{32}{12}$ — $2\frac{2}{3}$ Commatis ditonici enthält. Daß, wenn der ganze Drittheilston $2\frac{2}{3}$ dieses Commatis enthält, ein Viertheil des Drittheiltons nothwendig acht Zwölftheile vom ditonischen Commate enthalten müsse, ist leicht zu ersehen.

(4)

Ich komme itzo zu den verschiedenen **Berechnungsarten der gleichschwebenden Temperatur.**

Erste Art. Man zerfället das ditonische Comma 524288 : 531441 **in zwölf** arithmetische Theile; nimmt die aus dem Additionszirkel der Quinten und Quarten entstehende Rationen zur Hand; ziehet der Ration 2 : 3 ein Zwölftheil Commatis ab; Der Ration 9 : 8 zwey Zwölftheile; der Ration 27 : 16 drey Zwölftheile, u. s. w. Man copulirt die gefundnen verbesserten Rationen mit einer gewissen Grundzahl, z. E. mit 200000, vermittelst der Regel de Tri, und bringet folgenden Calculum zuwege.

	Hauptzahlen	*Differentiæ primariæ.*	*Differentiæ secundariæ.*
C.	1000. 00		
H.	1059. 48	59. 48	
B.	1122. 47	62. 99	35. 1
A.	1189. 22	66. 75	37. 6
Gis.	1259. 94	70. 72	39. 7
G.	1334. 84	74. 90	41. 8
Fis.	1414. 24	79. 40	45. 0
F.	1498. 31	84. 07	46. 7
E.	1587. 43	89. 12	50. 5
Dis.	1681. 82	94. 39	52. 7
D.	1781. 82	100. 00	56. 1
Cis.	1887. 79	105. 97	59. 7
C.	2000. 00	112. 21	62. 4
		1000. 00 Summe **der erstern Differenzen.**	

Ich habe den Calculum der Hauptzahlen aus der Sectione Canonis harmonici des berühmten **Neidhardts** abgeschrieben, und lasse es ununtersuchet, ob er, in Ansehung der beyden letzten durch einen Punct von den vier ersten unterschiednen Zahlen gänzlich richtig ist. Man sollte wenigstens nicht daran zweifeln, wenn man die vielfachen und abstractesten Temperaturbemühungen dieses scharfsinnigen Theoretikers, dessen Nahme neben den Nahmen eines **Zarlino, Mersenne, Kircher,** und **Rameau**, im Tempel der Musen mit goldnen Lettern bemerkt zu werden verdienet, einigermassen kennet und in Betrachtung zieht. Wer sich die Mühe geben will, dem Herrn Neidhardt diese Art von gleichschwebender Temperatur nachzurechnen, oder solche auf eine andere Grundzahl zu bauen, der muß auf folgende Art verfahren.

Man zerfället nach der im LVIten Briefe, Seite 438, gegebnen Anleitung zur Mediation der Verhältnisse, das ditonische Comma 524288:531441 **in zwölf arithmetische Theile.** Dieses geschicht, wenn man die beyden Terminos mit 12 multiplicirt; die Producte subtrahirt; in die Differenz mit 12 dividirt, und mit dem Quotienten das kleinste der vorhergehenden Producte **zwölfmahl** vermehrt. Hier folget die deutlichste Vorstellung davon:

524288

```
       524288
           12 (multipl.)
      -------
      6291456
 1)      7153 (add.)
      -------
      6298609
 2)      7153
      -------
      6305762
 3)      7153
      -------
      6312915
 4)      7153
      -------
      6320068
 5)      7153
      -------
      6327221
 6)      7153
      -------
      6334374
 7)      7153
      -------
      6341527
 8)      7153
      -------
      6348680
 9)      7153
      -------
      6355833
10)      7153
      -------
      6362986
11)      7153
      -------
      6370139
12)      7153
      -------
      6377292
```

```
                 531441
                     12 (multipl.)
                -------
                6377292
                6291456 (ſubtrah.)
                -------
                  85836 (Different.)
(divid.) 12)       7153 (Quot.)
```
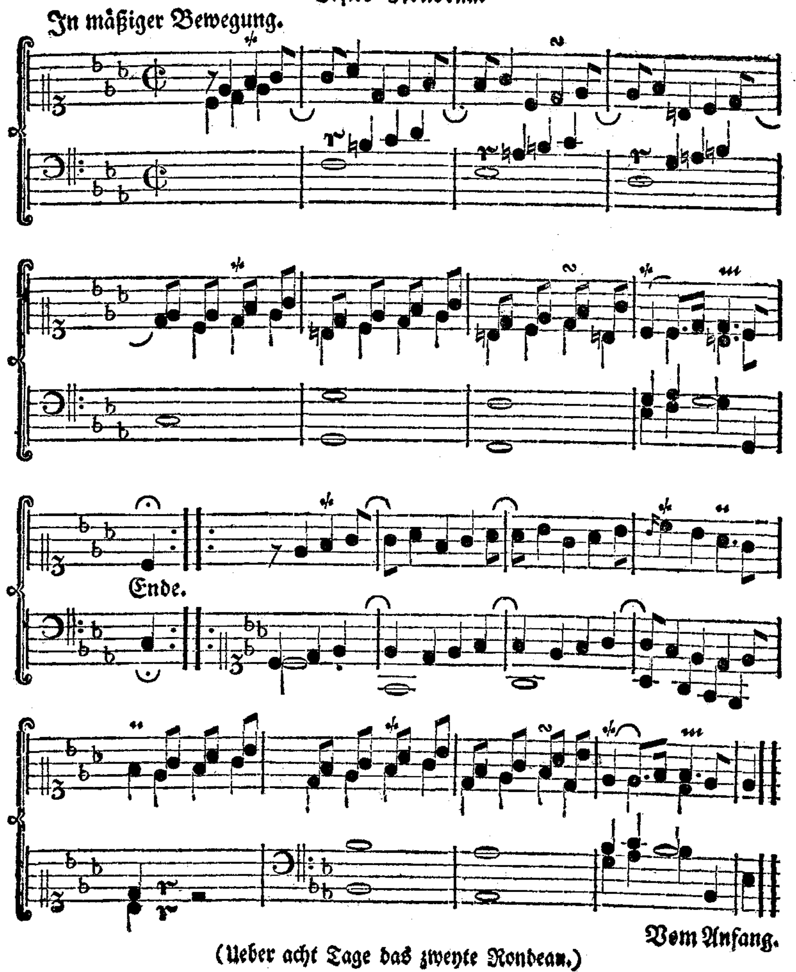
(Die Fortsetzung folgt künftig.)



Clavierstück

vom Herrn Dandrieu.

Erstes Rondeau.



(Ueber acht Tage das zweyte Rondeau.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

LIX. Brief

an den

Herrn M. Gotthold Ephraim Leßing.

Berlin den 2. August. 1760.

Mein Herr,

Während der Zeit einer meiner Mitarbeiter den Regeln der Odencomposition nachsinnet, bin ich entschlossen, einige allgemeine Regeln des Vocalsatzes zu entwerfen; und bey dieser Gelegenheit den Vorzug unsrer heutigen Musik vor der alten griechischen, kürzlich practisch zu erweisen.

Lachen Sie nicht, mein Herr. Es ist mein ganzer Ernst, daß die heutige Musik besser ist, als die alte. Ich gebe es Ihnen zu, daß wir von allen Theilen dieser alten Musik keine Nachricht aufzuweisen haben. Aber was braucht es dieses? Können wir nicht von demjenigen Theile, von welchem wir völlige Nachricht haben, auf die übrigen schliessen? Oder lassen Sie uns nur bey diesem einen Theile bleiben, und mit demselben die heutige Musik vergleichen.

Da sehen Sie meinen Plan. Ich werde ihn aber noch nicht heute zur Wirklichkeit bringen. Da ich den vorhabenden Unterricht für diejenigen angehenden Tonkünstler hauptsächlich unternehme, die über die Mechanik des Verses, in soweit selbige die Musik angeht, mit Recht einige Erläuterungen fordern können: so habe ich eben diese Erläuterungen heute voranschicken wollen. Ich kündige Ihnen also nur mein Unternehmen an, damit Sie sich gefaßt machen, etwann über acht oder vierzehn Tage den Reichthum der neuen Musik mit dem eingeschränkten Ausdruck der griechischen in Parallel zu stellen.

Es soll für dieses mahl in unserm Discurse nicht von der Harmonie, von Fugen und Contrapuncten die Rede seyn. Wir werden es mit weiter nichts, als dem blossen Gesange zu thun haben; diesem Theile der Musik, worinn Ihr guter Freund Homer, den Demodoc und Phemius so göttlich findet; und womit jener die Clytemnestre, dieser aber die Penelope in einen keuschen Schlaf einsingen mußte. Mir kommt es immer so vor, daß, wenn der Gesang dieser beyden Herrn; etwas nutz gewesen wäre, diese Damen eher gewacht, als geschlaffen haben würden. Doch dieses beyseite, finden Sie nicht, mein Herr, daß sich alles, was uns die Alten von der Kraft ihrer Musik erzählen, auf den Gesang und den Rhytmus einschränkt? Es wird daselbst nicht der Gewalt der Dissonanzen gedacht. Sie haben, mein Herr, die von dieser Materie handelnden Schriften der Alten mit Aufmerksamkeit gelesen. Kein hieher gehöriger Umstand kann Ihnen entwischt seyn. Urtheilen Sie, ob ich Recht habe. Wünschen Sie ja nicht, daß sich jemand, um was Neues zu machen, einfallen lassen möge, den Rhytmus des griechischen Gesanges wiederherzustellen. Ihre und des Pindars Oden werden niemals angenehmer und nachdrücklicher klingen, als wenn sie ein **Bach** oder **Agricola** singet.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Oikuros.

Unterricht vom Vocalsatze.

§. 1.

Jeder zu componirender Text ist entweder **in Versen**, oder **in Prose**. In **jenen**, wenigstens in deutschen Versen, und mit solchen wollen wir es allhier nur hauptsächlich zu thun haben, werden die Worte, nach gewissen Regeln, in Ansehung der Anzahl und der Tongrössen der Sylben, hinter einander verbunden. In **dieser** werden zwar die vorigen Regeln nicht mit Vorsatz ausgeübet; nichtsdestoweniger aber ist jede Prose einer Auflösung in poetische Tonfüsse fähig, und es wäre auch, ohne diesen Umstand, unmöglich, Musik darauf zu machen. Man nehme den ersten besten Choral aus dem Gesangbuche,

buche, worauf man sich besinnet, so hat man ein Exempel von Versen; und den ersten besten Spruch aus der heiligen Schrift, so hat man ein Exempel von Prose.

§. 2.

Alle Sylben sind entweder **lang**, **kurz** oder **gleichgültig**. Das Zeichen der langen Sylben ist —; der kurzen *v*, und der gleichgültigen $\underline{v}$. Zu der lezten Gattung gehören fast alle einsylbichte Wörter.

§. 3.

Die Länge und Kürze der Sylben wird mit einem Worte **Accent**, **Sylben**- oder **Tonmaaß**, **Quantität** oder **Tongrösse**, ingleichen das **Zeitmaaß der Sylben** oder **Wörter genennet**.

§. 4.

Die Länge der Sylben ist zweyerley, **prosodisch** und **rhetorisch**. Zum Exempel in dem Worte **geneigt** ist die letzte Sylbe natürlicher Weise **prosodisch lang**, weil sie in der Aussprache mehr Zeit erfordert, als die erste. Käme aber dieses Wort in einer Phrasi vor, wo mit dem Worte **geneigt** ein besonderer Nachdruck in der Rede verbunden werden sollte, so wäre die lezte Sylbe zugleich **rhetorisch lang**. Vor der Hand haben wir es nur mit dem **prosodischen** oder **metrischen** Accent der Sylben zu thun, ohne auf den rhetorischen oder oratorischen unser Augenmerk besonders zu richten, welches ein für allemal allhier bemerkt wird. Es soll aber die Lehre vom rhetorischen Accent auch nicht vergessen werden.

§. 5.

Einen Aufsaz, er seyn in Prose oder in Versen, nach der prosodischen Länge und Kürze der Sylben, aufs abgemessenste ablesen, heißt **scandiren**. Wenn man mit der Scansion zugleich den rhetorischen Accent verbindet: so heißt solches **declamiren**. Die Anwendung auf die Musik ist leicht zu machen, wenn man statt **ablesen**, das Wort **componiren** sezt. **Wider die Scansion sündigen** ist nach dem vorhergehenden also nichts anders, als eine lange Sylbe kurz, und eine kurze lang brauchen. Zur Beobachtung der Scansion wird nichts weiter, als ein gutes Ohr, und eine Kenntniß der Tonfüsse, und ihrer Anwendung in der Tonkunst erfordert. Es gehört also nichts mehr, als ein purus putus Musicus dazu, so wie zur Verfertigung einer Instrumentalcomposition

position. Die Declamation erfordert etwas mehr; nicht allein musikalische, sondern auch rhetorische und philosophische Einsichten, und eine dadurch geläuterte gesunde Beurtheilungskraft. Die Beobachtung der Scansion, und alles dessen, was zur mechanischen Bearbeitung eines Textes gehört, macht den **Vocalsatz an sich** aus, und man pflegt in diesem Verstande zu sagen, daß dieser oder jener den Vocalsatz nicht versteht. In Absicht auf diesen lezten Umstand ist ohne Zweifel bey den Componisten solcher Sprachen eine Ausnahme zu machen, wo die Poeten nicht zu scandiren gewohnt sind, und dem Musikus z. E. eine vielstrophichte Ode zur Composition vorlegen, wo die eine Strophe der andern in Absicht auf die Beschaffenheit des prosodischen Accents widerspricht.

§. 6.

Wenn man zwo oder mehrere Sylben, von einerley oder verschiedner Quantität, in einem oder mehrern Wörtern, zusammennimmt: so wird eine solche Anzahl von Sylben ein **Fuß**, **Klang- oder Tonfuß**, **metrischer** oder **prosodischer Fuß** genennet. So machen z. E. die beyden Wörter **mein GOtt!** einen Klangfuß, und jedes einzelne Wort, das mehr als eine Sylbe hat, enthält auch einen Klangfuß, z. E. **Seele, Erlöser.**

§. 7.

Ob sich gleich alles, was nur in der Musik gemacht werden kann, in die drey Klangfüsse, den **Trochäus**, den **Jambus** und **Dactylus** auflösen lässet: so ist es dennoch gut, auch die übrigen Klangfüsse, deren die deutsche Sprache in einzelnen Wörtern fähig ist, zu kennen, zumahl weil verschiedne Versarten ihren Ursprung daher nehmen. Hier sind die Klangfüsse der deutschen Sprache:

1) Der **Trochäus**, der aus einer langen und kurzen Sylbe besteht, als
   Leben, Friede. (– ◡, – ◡)

Mit diesem Fuße ist, in **Ansehung des musikalischen Gebrauchs**, einerley

2) Der **Spondäus**, welcher aus zwoen langen Sylben besteht, z. E.
   Abkunft, Eintracht. (– –, – –) Wenn man die zweyte Sylbe als lang betrachtet, so geschicht solches in Absicht auf die grammatische Zusammensetzung; nicht aber

aber in Ansehung des Accents in der Aussprache, nach welcher nur die erste lang ist, und nicht die zweyte, als: Abkunft, Eintracht.

3) Der **Jambus.** Selbiger besteht aus einer kurzen und langen Sylbe, z. E. Geduld, vergnügt. Er ist also das Gegentheil vom Trochäus.

4) Der **Dactylus** besteht aus einer langen und zwoen kurzen Sylben, als: gütiger, herrlicher.

Da in **dreysylbichten Wörtern**, die den Accent auf der ersten Sylbe haben, die lezte willkuhrlich oder gleichgültig ist: so ist aus dieser Ursache mit diesem Tonfuße verwandt oder einerley

5) Der **Amphimacer**, der aus einer kurzen Sylbe zwischen zwoen langen besteht, z. E. Zeitlichkeit, Wanderschaft. Man kann nemlich sowol sagen: gütiger, als Zeitlichkeit, d. i. **gütiger** zum Amphimacer, und **Zeitlichkeit** zum Dactylus machen.

6) Der **Anapästus** besteht aus zwoen kurzen und einer langen Sylbe, als prophezeyn, benedeyn.

Da in **dreysylbichten Wörtern**, die den Accent auf der lezten Sylbe haben, die erste auch lang gebraucht werden kann: so kömmt der Anapäst mit dem **Amphimacer** überein; aber nicht mit dem Dactylus.

7) Der **Amphibrachys** besteht aus einer langen Sylbe zwischen zwoen kurzen, z. E. verwaiset, erheben.

§. 8.

Ausser den vorhergehenden sieben **einfachen Klangfüssen** können annoch folgende **fünf zusammengesezte** bemerkt werden, als:

1) Der **Doppeltrochäus**, der aus zween Trochäen besteht, als: nachzuahmen, auferstanden.

2) Der **Pyrrichio-Trochäus**, welcher aus zwoen kurzen, und einem Trochäus bestehr, als: prophezeyen, benedeyen.

Weil die erste Sylbe auch lang gebraucht werden kann: so kömmt der Pyrrichio-Trochäus mit dem Doppeltrochäus in der Musik überein, wenn auch in der Dichterey ein Unterscheid gemacht wird.

3) Der **Doppeljambus** besteht aus zween Jamben, z. E. Beschäftigung, Vertheidigung.

Weil in Wörtern, die den eigentlichen oder herrschenden Accent auf der zweyten Sylbe haben, die vierte willkührlich ist: so kömmt mit diesem Fusse überein

4) Der **Jambo-Pyrrichius**, welcher aus einem Jambo, und zwoen kurzen Sylben besteht, als: gefährlicher, vertheidigen. In dem Doppeljambo kann nemlich die lezte Sylbe auch kurz; in dem Jambo-Pyrrichio aber die lezte Sylbe auch lang gebraucht werden, als Besänftigung, und gefährlicher.

5) Der **Choriambus** besteht aus zwoen kurzen Sylben zwischen zwoen langen, z. E. Todesgefahr, Schwanengesang.

§. 9.

Ausser diesen bequemen Klangfüssen giebt es annoch verschiedene, doch noch mehr zur Poesie, als zur Musik unbequeme Klangfüsse, z. E.

1) Derjenige, der aus zwoen langen Sylben und einer kurzen besteht, z. E. anbeten, fürbitten.

2) Der aus zwoen langen Sylben zwischen zwoen kurzen besteht, z. E. anheimstellen, verabreden.

u. s. w.

§. 10.

Die Klangfüsse werden in **männliche** und **weibliche** unterschieden.

Ein

Ein **männlicher Klangfuß** ist, der sich mit einer langen Sylbe endigt z. E. der Jambus **gewagt**. Hieher gehören annoch der Amphimacer, der Anapäst, der Doppeljambus und Choriambus.

Ein **weiblicher Klangfuß** ist, der sich mit einer kurzen Sylbe endigt, z. E. der Trochäus **waget**. Hieher gehören annoch der Spondäus, der Amphibrachys, der Doppeltrochäus, und Pyrrichio-Trochäus.

Da der **Dactylus** und **Jambo-Pyrichius** die lezte Sylbe lang haben können: so können sie alsdenn, wenn solches geschicht, zu den männlichen Klangfüssen gerechnet werden, jener als ein **Amphimacer**, dieser als ein **Doppeljambus**. Denn mit den zwoen kurzen Sylben am Ende, sind sie weder männlich noch weiblich, und können in dieser Gestalt nicht bey vollkommnen Schlußsätzen gebraucht werden, ob man gleich in der Mitte eines Rhytmus wohl in gewissen Fällen damit absetzen kann.

§. 11.
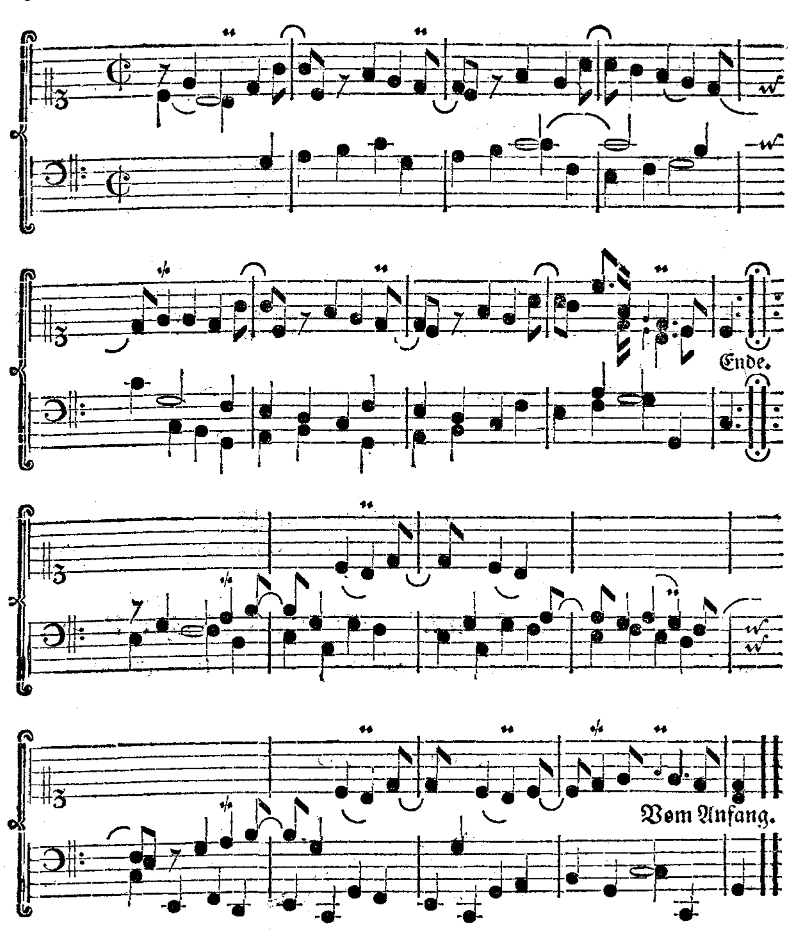
Wenn zween Wörter aus solchen Buchstaben am Ende bestehen, die einerley Laut von sich geben: so nennet man diese Aehnlichkeit einen **Reim**. So wie es zweyerley Arten von Klangfüssen giebt, **männliche** und **weibliche**: so giebt es auch zweyerley Arten von Reimen.

Exempel männlicher Reime.		**Exempel weiblicher Reime.**	
gebeugt	der Stand	beugen	Stände.
erzeugt	die Hand.	zeugen	Hände.

(Künftig weiter.)



Zwey-



(Hernach wird mit dem ersten Rondeau, in dem vorhergehenden Briefe, geschlossen.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

LX. Brief

Erste Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 9. August. 1760.

§. 12.

Aus der verschiednen Anwendung der Klangfüße, mit und ohne Reime, nehmen alle nur mögliche Versarten der deutschen Sprache ihren Ursprung. Wir bemerken allhier folgende Arten.

1) Die **jambischen Verse** bestehen aus nichts als jambischen Klangfüssen, ausgenommen, daß zu den Zeilen, die einen weiblichen Absatz haben sollen, ein **Amphibrachys** am Ende genommen wird, z. E.

˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ¯ ˘
Ich will nicht mehr der Liebe fröhnen;
Sie füllt mit Furcht und Angst das Herz.

2) Die **trochäischen Verse** sind aus nichts als Trochäen zusammengesetzt, ausgenommen, daß zu den Zeilen, die einen männlichen Absatz haben sollen, ein **Amphimacer** am Ende genommen wird, z. E.

¯ ˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ¯ ˘
Ein Gebet um neue Stärke,
Zur Vollendung edler Werke,
Theilt die Wolken, dringt zum Herrn,
Und der Herr erhört es gern.

3) Die **dactylischen Verse** bestehn aus Dactylis, ausgenommen, daß zum Ausgange der Zeilen ein **Choriambus** oder **Trochäus** gebraucht wird, jener zu männlichen, dieser zu weiblichen Absätzen. z. E.

> Künftige Zeiten, mein lüsterner Blick,
> Wünschet in eure Vertiefung zu dringen.
> Saget, was droht mir mein hartes Geschick?
> Soll mir denn keine Vergnügung gelingen?

4) Die **amphibrachyschen Verse** sind in nichts anderm von den dactylischen unterschieden, als daß sie mit einer kurzen Sylbe anheben, z. E.

> Des Pharao Wagen und schreckliches Heer
> Ist gänzlich vernichtet, versenket ins Meer.
> Nun lasset erfreuliche Lieder erschallen,
> Die Feinde sind schrecklich zu Boden gefallen.

5) Die **anapästischen Verse** bestehen aus Anapästen, ausgenommen, daß zu den Zeilen, die einen weiblichen Absatz haben sollen, ein **Pyrrichio-Trochäus** genommen wird, z. E.

> Da der Himmel mich schützt,
> Und so fürchterlich wettert,
> Ja die Wolke schon blizt,
> Die die Feinde zerschmettert.

So ließt der Poet. Hingegen können diese Verse nicht anders als auf folgende Art, vermittelst welcher die beyden ersten Sylben zu einem Trochäus werden, in der Musik behandelt werden. Die Ursache davon wird man in der Folge am Ende der dritten Lection hören.

> Da der Himmel mich schützt,
> Und so fürchterlich wettert rc.

§. 13.

§. 13.

Wenn ein Vers (*) **aus mehr als vier Tonfüssen** besteht: so wird in der Mitte ein **Ruhepunct**, **Einschnitt** oder **Cäsur** angebracht, wo man im Lesen oder Singen Athem holen kann, z. E.

Jambisch. Menalk floh Kummervoll | den Reiz der schönsten Flur;
Kein Schatten und kein Bach, | sein Harm gefiel ihm nur.

ingleichem,

Trochäisch. Ruhet sanft, | erblaßte heilgen Glieder;
Nach der Zeit | weckt JEsus Ruf euch wieder.
u. s. w.

§. 14.

Bey Gelegenheit der Cäsur können annoch folgende Versarten, die alle dergleichen Ruhepunct in der Mitte verlangen, gemerkt werden:

1) Die **heroischen Verse**, die aus willkührlich abwechselnden Dactylen, Spondäen und Trochäen, (nach der Eigenschaft der deutschen Sprache betrachtet,) zusammengesetzt werden. Sie theilen sich in **steigende** und **fallende**. Die steigenden fangen mit einer kurzen Vorsylbe an, als:

Steigend. Auf rosenfarbnem Gewölke, | bekränzt mit Tulpen und Veilchen.

Fallend. Edler Jüngling um mich | bringst du dein' Leben mit Wehmuth rc.

Die heroischen Verse, die eine Nachahmung der lateinischen **Hexameter** sind, werden öfters mit einem **Pentameter** abgewechselt. Das Merkmahl des Pentameters ist, daß die zweyte Hälfte des Verses allezeit einen Dactylus und

(*) Der Unterscheid zwischen einem **Vers** und einer **Strophe** ist bey uns dieser, daß jener nur eine Zeile; diese aber mehrere Zeilen enthält. Die Etymologie dieser Wörter braucht man allhier nicht zu untersuchen.

Choriambus haben muß, und also männlich ausgeht, so wie die Hexameters weiblich ausgehen. z. E.

Einig erwählter Fürst, | unüberwindlichster Held.

2) **Alle übrige Arten von Versen**, mit deren Namen ich das Gedächtniß der Musiker nicht beschweren will, z. E.

Aber Thränen nach Ruhm, | welcher erhabner ist,
Keines Höflings bedarf, | Thränen, geliebt zu seyn
Vom glückseeligen Volk, | weckten den Jüngling oft
In der Stunde der Mitternacht.

ingleichem,

Freund, ich sehe, | auf der Bäume Spitzen,
Schon den Zephir | reisefertig sitzen.
Mit ihm fliehen | vor der kältern Sonne
Anmuth und Wonne.
u. s. w.

Wer das prosodische Tonmaaß der Wörter seiner Sprache kennt, und nach Anleitung der jambischen, trochäischen und dactylischen Versarten, einen Vers zu scandiren gelernet hat, der braucht weder über die vorhergehenden beyden Exempel, noch über alle andere nur mögliche Versarten, eine Erläuterung, indem sich alles in Jamben, Trochäen und Dactylen, auf verschiedne Art vermischt, auflösen läßt.

§. 15.

Eine Anzahl von Sylben- oder Tonfüssen, die in einem Athem gesungen werden können, und also in dem Raum einer Cäsur enthalten sind, wird **Rhytmus** oder **Numerus** genennet. Die prosodische Beschaffenheit und Ordnung der in einem Rhytmus enthaltenen Tonfüsse, heißt **Metrum**. Eine Anzahl von Rhytmen, die in dem Raum einer Cadenz oder eines Puncts eingeschlossen sind, heißt eine **Periode**. Ich gebe ein Exempel:

Held

Held, der den Fels vom Grabe rückte,
Der uns tief ins Verderben drückte,
Ach! wälz ihn ganz vom Geist herab. **Ende.**
Wenn unsre Herzen vor dir beben,
Zerbrich, zur Rettung in dein Leben,
Auch ihrer Sünden festes Grab. **Vom Anfang.**

Jeder Theil dieser Arie enthält einen Perioden; und jeder Periode enthält drey Rhytmen, zween weibliche und einen männlichen. Das Metrum eines jeden Rhytmi ist jambisch.

§. 16.

Da dem Tonkünstler schon von dem Poeten der Numerus und die Quantität vorgearbeitet ist: so ist es unstreitig leichter, Verse in Musik zu bringen, als eine Prose, weil man diese erstlich in Klangfüsse und Rhytmen auflösen muß. Ein Anfänger thut also wohl, seine erstere Uebungen mit poetischen Texten vorzunehmen. Ihn zu zeigen, wie sich die Prose in Klangfüsse und Rhytmen auflösen läßt: so erfolgen ein Paar Exempel;

(1)

1. **Rhytm.** Wohl zu | thun und | mitzu | theilen — **vier Trochäen.**

2. Vergesset nicht; ——— **zween Jamben.**

3. Denn | solche | Opfer ge | fallen GOtt | wohl. **Ein Amphibrachys, Dactylus und Choriambus.**

(2)

1. **Rhytm.** Gelobet sey GOtt — **ein Amphibrachys und Jambus.**

2. Der | mein Ge | bet | nicht ver | wirft, — **Zween Jambi und ein Amphimacer.**

3. Noch seine | Güte | von mir | wendet. — **Ein Dactylus und drey Trochäen.**

Die beyden letzten Zeilen sind eben nicht die bequemsten, weil sie in verneinenden Formeln so viel sagen, als:

> Der mein Gebet erhört,
> Und mit seiner Güte gegen mich fortfähret.

Die Unbequemlichkeit kömmt daher, weil die Partikeln **nicht** und **noch** einen rhetorischen Accent erfordern. Denn grammatisch könnte man ohne Fehler auf folgende Art scandiren.

Der mein Gebet nicht verwirft. — d. i. **ein dreyfüßiger dactylischer Vers von sieben Sylben.**

Noch seine Güte von mir wendet; — d. i. **ein vierfüßiger jambischer Vers von neun Sylben.**

Aber die Grammatik kommt mit der Rhetorik allhier ins Gedränge, und die erste muß der letztern den Platz lassen. Ich muß allhier eine Anmerkung machen, nemlich, daß wenn in einem poetischen Text der Dichter ein einsylbiges Wort kurz gebrauchet hat, und auf selbiges ein rhetorischer Accent fällt, daß der Componist alsdenn die Scansion zu verändern, und die kurze Sylbe zu accentuiren das Recht hat. Doch kann dieses nur in Arien, Chören, und andern einstrophichten Sätzen; nicht aber in vielstrophichten Oden, wo alles nach einerley Melodie gesungen wird, geschehen. Es kann dieser Fall übrigens als eine Ausnahme von der Regel gemerket werden: daß man nicht wider die Scansion verstossen müsse. Ungeachtet aber, vermittelst dieser Ausnahme, die Scansion des Poeten verändert wird: so wird darum dennoch nicht das Tonmaaß, oder die Prosodie an sich beleidigt. Denn die einsylbichten Wörter sind beynahe alle gleichgültiger Quantität; und es ist die Schuldigkeit des Dichters, einsylbichten Wörtern, worauf ein rhetorischer Accent fällt, einen solchen Platz zu geben, daß sie auch einen metrischen Accent erhalten.

§. 17.

Aller musikalischer Ausdruck der poetischen Klangfüsse, und der daher entspringenden Versarten, ist entweder **syllabisch** oder **melismatisch**;

Syllabisch, wenn die Anzahl der Noten der Anzahl der Sylben gleich gemacht wird, z. E. wenn ein Jambus mit nicht mehr als zwo Noten versehen wird; ein Dactylus mit dreyen, und so weiter.

Melismatisch, wenn über eine Sylbe mehr als eine Note gesetzt wird.

Man bedient sich aber keines als des ersten, nemlich des syllabischen Ausdrucks, ein ganzes Stücke durch. Da der melismatische also beständig mit dem syllabischen abgewechselt wird: so entsteht daher ein dritter Ausdruck, nemlich der **vermischte syllabisch = melismatische Ausdruck.**

§. 18.

Der syllabische Ausdruck wird in den natürlichen und künstlichen unterschieden.

Natürlich ist er, wenn die Noten für die langen und kurzen Sylben, dem äusserlichen Verhalte nach, entweder einander gleich, oder just um die Hälfte von einander unterschieden sind. Z. E. Wenn der **Trochäus** oder **Jambus** in der geraden Tactart, als im Zweyviertheiltact, mit zwey Viertheilen, und in der ungeraden, als im Dreyviertheiltact, die kurze mit einem Viertheile, und die lange mit einer weissen Note versehen wird. Ferner, wenn der **Dactylus** in der ungeraden Tactart, als im Dreyviertheiltact, mit drey Viertheilen; und in der geraden, als im Zweyviertheiltact, die lange mit einem Viertheil, und die beyden kurzen mit zwey Achttheilen versehen werden.

Künstlich ist er, wenn die lange Sylbe eines Klangfußes mit einer mehr oder weniger langen Note; und gegentheils die kurze, mit einer mehr oder weniger kurzen Note, als sie in dem natürlichen Ausdruck hat, versehen wird. Dieser künstliche Ausdruck wird in den **gleichförmigen** und **ungleichförmigen** eingetheilet, wie man unten sehen wird.

Es wird dieses alles in der Folge durch Exempel deutlicher werden. Ich könnte den natürlichen und künstlichen syllabischen Ausdruck, und das Verhältniß des einen gegen den andern, annoch durch Zahlen erklären. Aber ich mag die Zärtlichkeit einiger meiner Leser nicht beleidigen. Was wir übrigens allhier einen **natürlichen syllabischen Ausdruck** nennen, das pfleget von einigen Practikern **mit dem Poeten scandiren** genennet zu werden. Diese Benennung aber ist ohne Zweifel nichts weniger als genau und bestimmt. Denn der Musiker muß auch in dem künstlichen syllabischen Ausdruck mit dem Poeten scandiren. Und **mit dem Poeten nicht scandiren**, ist nichts anders, als **wider die Scansion fehlen.** Diese Kunst aber braucht nicht gelehrt zu werden.

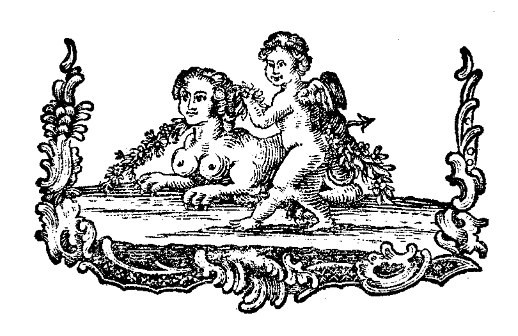
Erste Lection.

Vom natürlichen syllabischen Ausdruck des Trochäus und Jambus, in der geraden Tactart.

§. 19.

Sowohl diese als die folgenden Lectionen vom prosodischen Ausdruck der Klangfüsse gehörig zu nutzen, lese man, was mein Gesellschafter, der Herr **Amisallos**, im XIII. XIV. und XVIten Briefe, von der Tactlehre geschrieben hat. Wir haben es unterdessen vor der Hand mit nichts, als der **einfachen geraden Tactart**, und darinnen mit den **Haupttheilen** desselben, und also nur mit **zweyerley Arten von Zeiten** zu thun. Unsere einfache gerade Tactart ist der **Zweyviertheiltact**. Alles was davon gesagt wird, findet bey dem **Zweyzweytheiltact** mit gehöriger Anwendung Statt, indem beyde Tactarten aus nichts mehrerm, als zwoen Hauptzeiten, oder zween Haupttheilen bestehen, mit keinem andern Unterscheide, als daß jede Hauptzeit oder jeder Haupttheil in der einen Tactart aus einer weissen Note, und in der andern aus einem Viertheile besteht.

(Künftig weiter.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXI. Brief

Zweyte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.
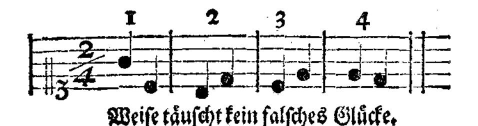
Berlin den 16. August. 1760.

§. 20.

Die beyden Haupttheile des Zweyviertheiltacts, wovon jeder ein Viertheil enthält, werden durch die Nahmen Thesis (Niederschlag), und Arsis (Aufschlag) von einander unterschieden. Da die Erfahrung lehret, daß, ungeachtet die beyden Haupttheile des Zweyviertheiltacts, **ihrer äusserlichen Ausmessung nach**, so wie die auf selbige fallenden Viertheilsnoten, **ihrer äusserlichen Grösse nach**, einander gleich sind; selbige dennoch in ihrem innern Verhalte einander differiren, **und die Thesis länger als die Arsis ist**: so entstehet daher folgende **Hauptregel** für den Ausdruck des Trochäus und Jambus in der Musik:
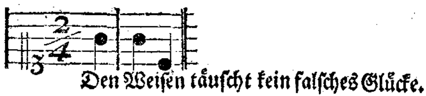
Daß jede lange Sylbe eines Trochäus und Jambus in Thesi; und jede kurze Sylbe dieser Klangfüsse in Arsi angebracht werden muß.

Hier folget ein Exempel:



§. 21.

Das Metrum im vorhergehenden Text ist **trochäisch.** Man braucht aber nur **Weise** in **den Weisen** zu verändern, und in der Musik das **den** in Arsi voranzuschicken: so hat man es jambisch, im Text und in den Noten, als:



Es ist hieraus zu ersehen, daß der Anfang mit dem Aufschlag das jambische Metrum bestimmet, (die Ausnahmen werden zu ihrer Zeit vorkommen;) und daß es in der Mitte einerley ist, ob man im trochäischen oder jambischen Metro setzet; denn die lezte Sylbe des Trochäus ist allezeit die erste des Jambus, sowohl in: **den Weisen täuscht kein falsches Glücke,** als in: **Weise täuscht kein falsches Glücke.**

§. 22.

Ehe wir in unsern Anmerkungen über den syllabischen Ausdruck weiter gehen, will ich diejenigen, die daran zweifeln möchten, daß zwo unmittelbar aufeinander folgende Noten von gleichem äusserlichen Wehrte, z. E. zwey Viertheile **innerlich** verschieden sind, durch die Erfahrung davon überführen. Man sehe die Melodie bey Nummer 1. Man verändere selbige dergestalt, daß die Thesis zur Arsi, und die Arsis zur Thesi werde, und behalte den vorhergehenden Text bey, so wie man bey Nummer 2 siehet:

No. 1. No. 2.

Die Tugend ist der Seele Zier=de. Die Tugend ist der See=le Zierde.

Wer zwischen der Quantität des Textes, und der Stellung der Noten bey der zweyten Nummer eben dasjenige Verhältniß zu empfinden glaubt, das bey der ersten Nummer vorhanden ist, dessen Ohrengang muß verstopfet seyn.

§. 23.

Wenn man das im §. 20. gegebene Exempel aufmerksam betrachtet: so wird man finden, daß der Trochäus im ersten und vierten Tact **mit fallenden**

No=

Noten; im zweyten und dritten aber mit **steigenden** ausgedrückt worden ist. Welche von beyden Arten ist die natürlichste? Ohne Zweifel **die mit fallenden Noten**; weil sie der Aussprache des Trochäus in der natürlichen Rede am ähnlichsten ist, als in welcher man niemals auf der kurzen Sylbe die Stimme erhebet. Es ist hier **wohlgemerkt**, von einem **aus einem einzigen Worte bestehenden Trochäus** die Rede. Denn wenn derselbe aus zweyen einsylbichten Wörtern zusammengesetzt ist: so geschicht es öfters, daß **auf das letzte** dieser den Trochäus machenden beyden Wörter ein rhetorischer Accent fällt, wie wir in der Lection vom declamatorischen Ausdruck zu seiner Zeit sehen werden; und da muß alsdenn die Stimme nothwendig in Arsi erhoben werden, woferne die Umstände nicht erlauben, der Scansion des Dichters entgegen, dieses Wort in Thesi, als dem natürlichen Sitze der rhetorischen Accentuation, anzubringen.

§. 24.

Ungeachtet aber die Singart mit fallenden Trochäen, in Absicht auf das natürliche Steigen und Fallen der Rede, vor der mit steigenden Trochäen den Vorzug hat: so ist sie dennoch deßwegen nicht verwerflich, sondern nur minder gut. Denn eine in Arsi stehende Sylbe bleibt allemahl kurz, und die in Thesi lang, wenn die erste gleich in einer, in sehr grossem Grade höhern Note ausgedrückt wird, als die letzte; eben so wie, wenn man den Zweyviertheiltact in vier Achttheile theilet, und nicht mehr als den Wehrt des ersten der langen Sylbe des Trochäus, und alle drey leztern Achttheile der kurzen Sylbe giebt, die lange Sylbe dennoch innerlich lang bleibt, und die kurze kurz. Ferner rechtfertigt nicht nur das Ansehen sehr berühmter Componisten den Gebrauch dieser Singart; sondern es würde auch der musikalische Ausdruck erstaunlich eingeschränkt werden, und manche schöne Tonführung im Gesange verlohren gehen, wenn sie verbannet werden sollte. Annoch ist sie in vielstimmigen Compositionen, in den Mittelstimmen, schlechterdings unvermeidlich. Die Sache, worauf es bey dem Gebrauch dieser Singart ankömmt, ist diese, daß man sie mit Vorsicht, und nicht zu oft gebrauchen muß; **mit Vorsicht**, damit, wenn auf einer in Thesi vorhergehenden oder nachfolgenden Sylbe ein rhetorischer Accent liegt, solcher nicht durch die steigende kurze Sylbe undeutlich gemacht, und verdunkelt werde. (In dem vorhergehenden Exempel des trochäischen und jambischen Ausdrucks ist nirgends auf den rhetorischen Accent, sondern nur auf einen der Prosodie gemässen natürlichen Gesang mit Vorsatz gesehen worden.) **Nicht zu oft**, damit das weniger Gute nicht öfter als das Bessere vorkomme.

komme. Unterdessen ist das weniger Gute allezeit der Veränderung wegen zu gebrauchen, weil das eigentliche Gute ohne diese Vermischung wenig schimmern würde. Ich muß noch erinnern, daß man im **Recitativ**, welches ein uneigentlicher Gesang ist, und der Rede am nächsten kommen soll, die steigenden Trochäen gebrauchet. Um soviel weniger kann im eigentlichen Gesange etwas dawider eingewendet werden. Wenn endlich derjenige rhytmische Abschnitt, vermittelst wessen man einen weiblichen Klangfuß in einen männlichen verwandelt, und z. E. die lezte Sylbe von **sollen** in Thesin bringet, nicht das Gehör beleidigt: so werden es die steigenden Trochäen noch vielweniger thun. Was von den steigenden Trochäen ist gesagt worden, das kann alles auf die **im Gesange mit fallenden Noten ausgedrückte Jamben** umgekehrt applicirèt werden. Man müßte mehr als ein Schulfuchs seyn, wider die fallenden Jamben und steigenden Trochäen, das geringste einwenden zu wollen. Doch ist dieser Unterscheid zwischen beyden, daß die fallenden Jamben nicht allein am Ende, sondern auch vom Anfang und in der Mitte eines Rhytmus gebraucht werden. Die steigenden Trochäen hingegen finden nur im Anfang und in der Mitte eines Rhytmus, nicht aber am Ende, Platz; gewisse rhetorische Figuren, und diejenige Art von rhytmischen Abschnitten, wovon vorhin geredet worden, ausgenommen. Der in gewissen Fällen erforderliche Ausdruck eines Trochäus durch zween Paralleltöne, am Ende einer Phrasis, gehöret nicht zu den steigenden Trochäen, wovon hier die Rede ist. Was in diesem §. übrigens vielen Tonkünstlern annoch etwas unverständlich seyn kann, wird in der Folge schon praktisch deutlicher gemacht werden. Man gedulde sich bis dahin.

Noch eins, um den Gebrauch der steigenden Trochäen und fallenden Jamben in jeder Art von Composition, ein und mehrstimmiger, zu rechtfertigen. Man weiß, daß in jedem trochäischen oder jambischen Verse, die letzte Sylbe eines Trochäus allezeit die erste eines Jambus ist. Sollten nun keine steigende Trochäen und fallende Jamben Statt finden, wie würde alsdenn der Gesang eingerichtet werden müssen? Von der Thesi bis zur Arsi allezeit fallend, und von der Arsi zur Thesi allezeit steigend. Was für eine regelmäßige mechanische Monotonie würde da herrschen! Wie steif, wie trocken würde alles ausfallen!

§. 25.

Wir wissen, wie man in dem Zweyviertheiltact den natürlichen syllabischen Ausdruck der Trochäen und Jamben formiren soll. Wie wird es denn im

Vier-

Vierviertheiltact gehalten? Dieses ist leicht einzusehen, wenn man die Natur des Vierviertheiltacts kennet, und sich besinnet, daß so wie ein Doppeljambus oder Doppeltrochäus aus der Verbindung zweer einfachen Jamben oder Trochäen entsteht, also auch der Vierviertheiltact aus der Zusammensetzung zweer Zweyviertheilstacte erwächst. Wenn sowohl der Doppeljambus als der Doppeltrochäus seine zwo langen und zwo kurzen Sylben hat: so hat der Vierviertheiltact ebenfalls seine beyde innerlich langen, und beyde kurzen Haupttacttheile; und da das erste und dritte Viertheil die beyden langen Haupttheile; und das zweyte und vierte die beyden kurzen Haupttheile machen; jeder langer Haupttheil aber eine Thesis, und jeder kurze eine Arsis ist: so giebt es sich, nach der im §. 20. gelehrten Hauptregel für den Ausdruck der Trochäen und Jamben, ohne weitere Erklärung von selbst, unter was für einen Haupttheil des Vierviertheiltacts jede Sylbe dieser Klangfüsse zu bringen ist. Die Sache deutlich vorzustellen, wiederhohle ich hier das Exempel des §. 20, und verändere daran nichts, als daß ich zween Tacten in einen zusammenziehe.



§. 26.

Wer es sich nicht einbilden kann, daß ein Trochäus oder Jambus natürlicher Weise einen Tact gilt, und glaubt, daß nicht der wahre Vierviertheiltact, sondern etwann die Gavottentactart von zweyen Zeiten hier Statt findet: der versetze die vorhergehende Melodie in die ungerade Tactart, so wie solches in der zweyten Lection geschehen wird, um sich von der Falschheit seiner Meinung zu überführen. Der Umstand, daß zween und mehrere Tonfüsse in Einem Zweyviertheiltact abgesungen werden können, gehöret so wenig hieher, wo von dem natürlichen syllabischen Ausdruck die Rede ist, als der Umstand, vermittelst wessen für eine Sylbe ein ganzer Tact und noch mehr kann genommen, und aus einem zweyfüßigen Verse ein Rhytmus von vier Tacten im Vierviertheiltact werden. rc.

§. 27.

Wir wollen noch dieses allhier anzeigen, daß man sich anstatt des Worts **Thesis** öfters der folgenden, als: **guter, anschlagender, ungerader** oder

oder **accentuirter Tacttheil**, und anstatt des Worts **Arsis** der folgenden, als: **schlimmer, durchgehender, gerader** oder **unaccentuirter Tacttheil** zu bedienen pfleget.

Zweyte Lection.
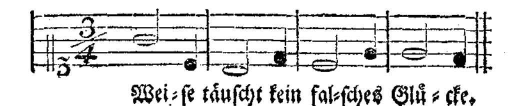
Vom natürlichen syllabischen Ausdruck des Trochäus und Jambus in der ungeraden Tactart.

§. 28.

Unser ungerade Tact ist der **Dreyviertheiltact**, und alles was von demselben gesagt wird, gilt mit gehöriger Anwendung von dem **Dreyzweytheil-** und **Dreyachtheiltact**. Wir setzen voraus, daß man diese Anwendung machen könne, und die Natur der reinen ungeraden Tactart wisse.

§. 29.

Die natürlichste Eintheilung des **Dreyviertheiltacts** in zwo Hauptzeiten ist diese, daß die beyden ersten Viertheile zur Thesi gemacht werden, und für die Arsin nichts als das letzte Viertheil übrig bleibt. Das Verhältniß zwischen einer langen und kurzen Hauptzeit offenbaret sich alsdenn in- und äusserlich, und da nach der Hauptregel des Ausdrucks der Klangfüsse, jede lange Sylbe eines Trochäus oder Jambus in Thesi, jede kurze aber in Arsi angebracht werden muß: so ist leicht zu erachten, daß indem natürlichen syllabischen Ausdruck im Dreyviertheiltact, **auf jede lange Sylbe, die in eine weisse veränderten beyden ersten Viertheile genommen werden müssen, und daß das letzte Viertheil für die kurze Sylbe übrig bleibet.** Man sehe folgendes Exempel:
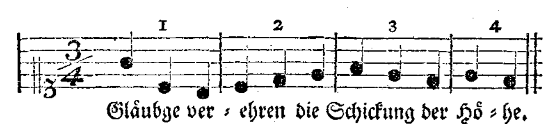


Dritte

Dritte Lection.

Vom natürlichen syllabischen Ausdruck des Dactylus in der geraden und ungeraden Tactart.

§. 30.
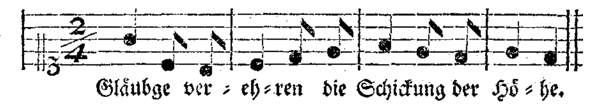
Die geschickteste Tactart für den Dactylus ist, nach aller Erfahrung, die ungerade; und die gerade gehört erst in den zweyten Rang. Wir fangen also den Satz von der ungeraden Tactart an, worinnen wir, wie in der vorhergehenden Lection, den **Dreyviertheiltact** erwehlen. In selbigem muß die lange Sylbe des Dactylus unter dem ersten Viertheile stehen, und die beyden kurzen Sylben kommen auf die beyden letzten Viertheile, z. E.



Im ersten und dritten Tact findet man fallende, und im zweyten steigende Dactylen. Man kann auf die steigende Dactylen anwenden, was von den steigenden Trochäen in der ersten Lection gesaget worden.

§. 31.

Wir erwehlen, wie gewöhnlich, zur geraden Tactart den **Zweyviertheiltact**, in welchem das ganze erste Viertheil für die lange Sylbe des Dactylus genommen wird. Das letzte Viertheil oder die Arsis wird für die beyden kurzen getheilet, z. E.



Wenn man zween Tacte zusammenschreibt: so hat man den Ausdruck des Dactylus im **Vierviertheiltact**.

§. 32.

Aus den drey bisherigen Lectionen wird man zur Gnüge ersehen haben, daß **jeder Text**, er bestehe aus welchem Metro er wolle, weil doch die Metra aus nichts als langen

gen und kurzen Sylben, oder umgekehrt bestehen, **sowohl in der geraden als ungeraden Tactart, componirt werden könne.** Der Inhalt und Affect eines Stücks müssen allhier die Wahl der Tactart, so wie deren Bewegung bestimmen.

§. 33.

Noch eine Anmerkung in Ansehung der beyden Achttheile, womit die beyden kurzen Sylben des Dactylus gesungen werden. Welche Sylbe von beyden ist **die kürzeste?** Ohne Zweifel **die letzte,** eben so wie das letzte Achttheil kürzer als das erste ist. Denn die beyden Glieder, in welche die Arsis oder das letzte Viertheil des Zweyviertheiltacts getheilet wird, machen ebendasjenige Verhältniß unter sich, das zwischen den beyden Haupttheilen des Zweyviertheiltacts, für sich allein gegeneinander betrachtet, vorhanden ist. Dieses aber verhindert nicht, daß die letzte Sylbe des Dactylus nicht bey einer andern Gelegenheit **lang,** und dieser Klangfuß wie der **Amphimacer** gebraucht werden könne. Denn alsdenn wird die mittlere Sylbe des Dactylus zuvor auf eine andere Art gebraucht, wie man in der Folge sehen wird.

§. 34.

Es ist im 22 §. I. Lection, gezeiget worden, daß zwo unmittelbar aufeinander folgende Noten von gleichem äusserlichen Wehrte, z. E. zwey Viertheile **innerlich** verschieden sind, und daß eine Note allezeit länger als die andere ist. Aus dem vorhergehenden Umstande mit den **beyden kurzen Sylben des Dactylus** wird man ohne weitere Erklärung von selbst schliessen können, daß es mit den **Sylben** eine ähnliche Bewandniß haben müsse, die lateinischen Prosodisten mögen dazu sagen, was sie wollen, und daß folglich **weder zwo lange, noch zwo kurze Sylben, vielweniger mehrere, von gleichem innern Wehrte,** hintereinander möglich sind. (Man sehe hievon die **marpurgische Anleitung zur Singcomposition,** I. Hauptst. VII. Cap. §. 10. Seite 143.)

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

LXII. Brief

Dritte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 23. August. 1760.

§. 35.

Ich will bey dieser Gelegenheit die ganze Lehre von der Untereintheilung der beyden Haupttheile einer jeden Tactart, und dem Wehrt dieser dadurch entspringenden kleinern Theile kürzlich vortragen. Diese **Untereintheilung** ist entweder **gerade** oder **ungerade**.

Gerade, wenn jeder Hauptheil in zwey Glieder verändert wird.

Ungerade, wenn jeder Hauptheil in drey Glieder verändert wird.

Ist die Untereintheilung **gerade**: so ist das erste Glied allezeit lang, und das andere kurz. Wenn also der **Zweyviertheiltact in vier Achttheile** zerlegt wird: so sind das **erste und dritte Achttheil innerlich lang**; das **zweyte und vierte aber kurz**. Wird, bey einer neuen Untereintheilung, der **Zweyviertheiltact** in **acht Sechzehntheile** zerleget: so sind **lang**, das **erste, dritte, fünfte**, und **siebente Sechzehntheil**; und **kurz**, das zweyte, vierte, sechste und achte. Die langen Tactglieder heissen sonst **accentuirte**, **anschlagende**, **ungerade**, oder **gute** 2c. Tactglieder; die kurzen hingegen **unaccentuirte**, **durchgehende**, **gerade**, oder **schlimme** Tactglieder. Die aus der neuen Eintheilung der Tactglieder entstehenden kleinern Theilchen, werden auf ähnliche Art, und zwar **accentuirte**, oder **unaccentuirte Tactnoten**, **ungerade** oder **gerade Tactnoten**, u. s. w. benennet. Die Application auf den **Zweyzweytheiltact** ist leicht zu machen. Wegen der **zusammengesetzten** Tactarten als $\frac{4}{4}$ und $\frac{4}{2}$ braucht man auch keines besondern Unterrichts. Wenn der **Dreyviertheiltact** in sechs Achttheile zerfället wird: so sind **lang**, das erste, dritte und fünfte Achttheil; **kurz**, das zweyte, vierte und sechste.

Die Anwendung auf den **Dreyzweytheil** und **Dreyachtheiltact** ist von selbst zu machen.

Ist die Untereintheilung jedes Haupttacttheils **ungerade**, und bestehet selbige aus drey gleichen Gliedern: so findet die Natur der ungeraden Tactart Statt, und die drey Glieder können entweder **dactylisch** oder **trochäisch** gehandhabet werden; **dactylisch**, wenn ein Dactylus unter die drey Glieder gesetzt wird; **trochäisch**, wenn ein Trochäus unterlegt wird, da denn das mittelste Glied entweder, nach dem natürlichen syllabischen Ausdruck, zum ersten Gliede; oder nach dem künstlichen syllabischen Ausdruck, wovon in folgender Lection gehandelt werden wird, zum letzten Gliede kann gerechnet werden.

Vierte Lection.
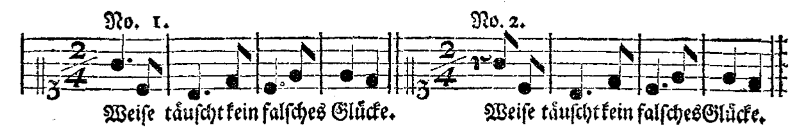
Vom künstlichen syllabischen Ausdruck des Trochäus, Jambus und Dactylus.
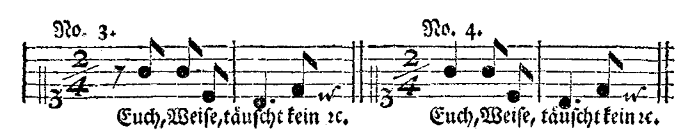
§. 36.

Der künstliche syllabische Ausdruck wird in den **gleichförmigen** und **ungleichförmigen** oder **verzogenen** unterschieden. Der **gleichförmige** entsteht, wenn man die Thesin um eine gewisse äusserliche Grösse vermehret, und die Arsin um soviel verkürzet; der **ungleichförmige**, wenn man die Thesin um eine gewisse äusserliche Grösse verkürzet, und um soviel die Arsin vermehret. Diejenigen, die die Versetzungskunst verstehen, haben Gelegenheit, ihr Talent allhier zu zeigen, und auszurechnen, wie vielerley Arten künstlicher Ausdrücke möglich sind. Die natürlichsten unter diesen künstlichen Ausdrücken sind diejenigen, in welchen der Verhalt der langen gegen die kurze, oder umgekehrt, nicht die Zahlen 4 : 1 erreicht, vielweniger übersteiget. Alle übrige können nur in sehr langsamer Bewegung bequem gebraucht werden. Um mich wegen des Verhalts 4 : 1 aller Welt verständlich zu machen, so sage ich, daß ich denjenigen musikalischen Ausdruck damit meine, worinnen die lange ein Viertheil und die kurze ein Sechzehntheil, oder umgekehrt; ingleichen, wo die lange eine weisse und die kurze ein Achttheil ist, oder umgekehrt, u. s. w. **Folglich** ist 3 : 1, wenn die lange drey Achttheile, und die kurze nur eins, oder umgekehrt; ingleichen wenn die lange drey Viertheile, und die kurze nur eins enthält, oder umgekehrt, u. s. w. **Folglich** ist 2 : 1, wenn die lange ein Viertheil und die kurze ein Achttheil, oder umgekehrt, ingleichen wenn die lange eine weisse, und die kurze ein Viertheil enthält, oder umgekehrt, u. s. w. Daß gleiche Noten end-

endlich durch das Verhältniß 1 : 1 abgebildet werden, ist ohne Mühe aus dem vorhergehenden zu schliessen. Die Wahl eines herrschenden künstlichen Ausdrucks hänget von dem guten Geschmack, und der guten Beurtheilungskraft des Componisten, dem Inhalt und Charakter eines Textes gemäß, ab. Hier folgen Exempel von dergleichen Ausdrücken.

(α) Mit Trochäen und Jamben, gleichförmig.
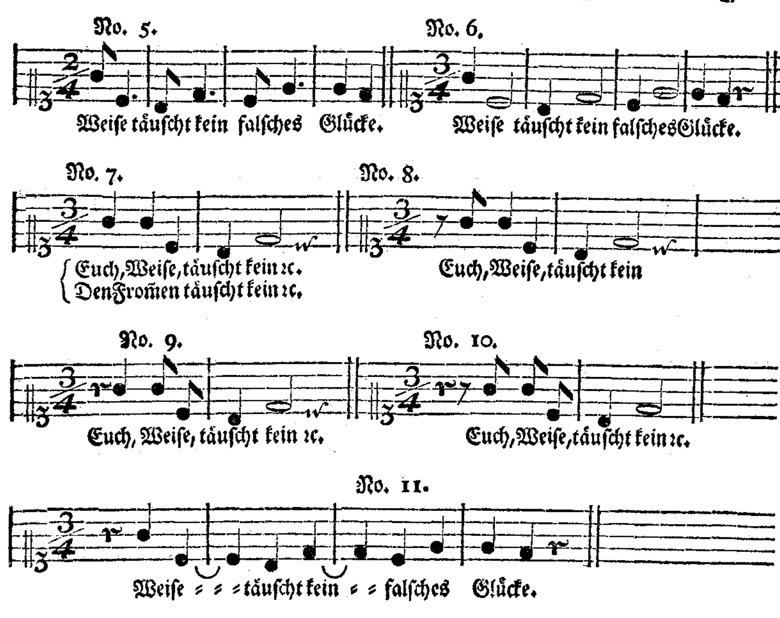




In dem Exempel bey No. 1. ist der Verhalt zwischen der punctirten langen, und der darauf folgenden kurzen, wie 3 : 1. Wenn man bey den drey folgenden Nummern jeden ersten Tact ausnimmt, so hat es mit den übrigen Tacten gleiche Bewandtniß, als im ersten Exempel. Bey Nummer 2. fängt der Text in Arsi an. Weil aber solche in zwey Glieder zerfället wird, und diese Theilung bekanntermassen eben das Verhältniß giebet, das unter den Haupttheilen des Tacts herrschet, obwohl **in kürzern Zeiten**: so hat der Trochäus seine richtige Noten erhalten. Bey Nummer 3. ist dem Text eine Sylbe zugefüget worden, um selbigen jambisch zu machen. Da die Thesis in zwey Glieder zerfället wird, wovon das erste lang, und das andre kurz ist; das erste aber durch eine Achtheilpause übergangen wird, um auf dem zweyten mit **euch** anzuheben; und mit dem Worte **Weise** es eben die Beschaffenheit hat, wie bey No. 2: so ist dieser Ausdruck, **obwohl in kürzern Zeiten** mit dem folgenden gleichgültig:



Bey Nummmer 4. hebt das Wort **euch** in Thesi an: Ist das kein Fehler? Nein, weil die Wörter **euch Weise**, nicht nur jambisch, sondern **auch** **da-**

cylisch gelesen werden können. In jedem andern Falle aber, wenn nemlich das Metrum pur jambisch ist, welches daraus zu erkennen, wenn der Anfang mit einem zweysylbichten Worte geschicht, welches den Accent auf der letzten Sylbe hat, oder mit einem dreysylbichten Worte, welches den Accent auf der mittelsten hat, findet dieses nicht Statt. Der Fall des Dactylus existirt, wenn der Anfang mit einem einsylbichten Worte, besonders solchem, welches einen rhetorischen Accent hat, wie hier das Wort **euch**, geschicht, und das nachfolgende Wort ein Trochäus ist. Sobald der Anfang mit einem puren dreysylbigen Dactylus geschicht: so verstehet es sich schon von selbst, was man zu thun hat, und der Text gehört nicht mehr ins unvermischte jambische Genus.

(β) Mit Trochäen und Jamben, ungleichförmig oder verzogen.
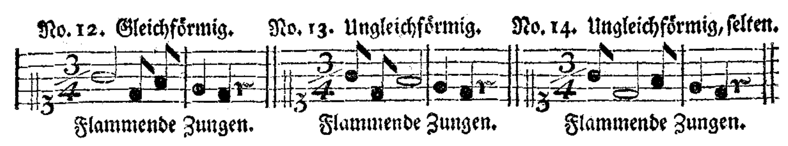


Mit No. 5. ist es, wie mit No. 1. umgekehrt bewandt. Das Exempel bey No. 6. ist gerade das Gegengentheil von dem natürlichen syllabischen Ausdruck des

des Trochäus in der ungeraden Tactart. Bey der **siebenten Nummer** bemerket man, **daß es erlaubt ist, zum Anfang eines Rhytmus, und in der ungeraden Tactart, die kurze Sylbe eines Jambus in Thesi anzubringen.** Wenn die drey ersten Sylben eines jambischen Verses nicht allein jambisch, **sondern auch dactylisch** gelesen werden können: so ergiebet sich diese Erlaubniß von selbst. Aber wenn auch das Metrum vollkommen jambisch ist, z. E. wenn die Verse mit einem reinen zweysylbichten Jambus, oder mit einem Amphibrachys anfangen: so kann die erste Sylbe dennoch in Thesi angebracht werden, weil der mittelste Theil des ungeraden Tacts sowohl zur Thesi, als Arsi gehöret, solcher allhier aber alsdenn die erste Stelle, nemlich die Thesin vertritt, und das Ohr gar im geringsten nicht dadurch beleidiget wird. Die **achte Nummer** ist von der siebenten in nichts als der ersten Note verschieden, die, da sie dort pur Thesis war, allhier durch die Zertheilung zu einem schlechten oder kurzen Tactgliede gemacht worden ist. Die Singart bey der **neunten Nummer**, kann in dem jambischen Metro nicht gebraucht werden, als wenn sich die drey ersten Sylben **zugleich dactylisch lesen lassen**, wie allhier. Bey der **zehnten Nummer** fallen alle Sylben des ersten Tacts auf die ihnen natürlicher Weise zukommenden **Tactglieder**. Die **eilfte Nummer** ist zu einem Gesange bequem, zu welchem man dissonirende Gegenstimmen anbringen will. Zuletzt muß ich noch erinnern, daß die **ersten Tacte** der Exempel bey 7. 8. 9. 10. 11. nicht zur künstlichen syllabischen Schreibart gehören. Dieses künstliche findet nur in den folgenden Tacten Statt, wie man ohne Mühe urtheilen wird; und die ersten Tacte gehören, obwohl in verkürzter Zeitdauer, zum natürlichen syllabischen Ausdruck. Wir haben in den erstern Lectionen diese in verkürzten Zeiten geschehenden syllabischen Ausdrücke mit Fleiß weggelassen, um die Ideen des Anfängers nicht zuviel mit einmahl zu beschäftigen.
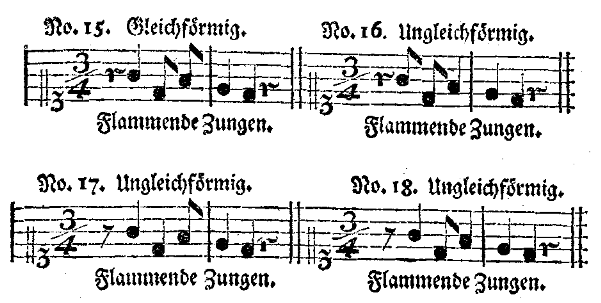
(γ) Im dactylischen Metro.

No. 12. Gleichförmig. No. 13. Ungleichförmig. No. 14. Ungleichförmig, selten.
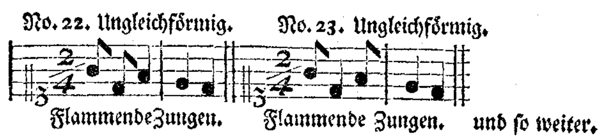


Bey allen dreyen Nummern ist der Verhalt der langen und kurzen Sylben wie 4 : 1. und also schon etwas schwer.

 No. 15.



Der Ausdruck bey Nummer 15 kann unter die natürlichen syllabischen gerechnet werden, ob er gleich eine Verkürzung des Ausdrucks bey Nummer 12. eigentlich ist. Durch die verschiedene Versetzung der langen nnd kurzen Noten entspringen die Nummern bey 16. 17. 18., wovon die beyden letzten in der Untereintheilung des Tacts ihren Grund haben.





Diese verschiednen Modulos zu probiren, kann man die im natürlichen syllabischen Ausdruck vorgekommene Melodie von **Gläubge verehren die Schickung der Höhe**, darnach umformen, zum Exempel:



Nach

Nach No. 22.



Nach No. 20.



Doch ist allhier zu bemerken, daß sich nicht alle Moduli zu herrschenden Modulis schicken; **ingleichen** daß nicht alle sprungweise eine gute Wirkung thun, und daß solchen, die in diesem Falle sind, ein stuffenweiser Gesang gegeben werden muß; **ferner** daß nicht alle Moduli für alle Sylben und Wörter gleich bequem sind, und daß man deßwegen, der Beschaffenheit des Textes gemäß, eine vernünftige Wahl anstellen muß, u. s. w. Es wird allhier ein gutes, durch das Anschauen und Hören guter Singmusiken gebildtes Ohr erfordert.

(Künftig weiter.)



Nachricht.

Nachdem man erfahren, daß verschiedne Liebhaber wünschen, an diesen Blättern Theil zu nehmen: so macht sich die Gesellschaft ein Vergnügen, ihnen hiemit die beste Gelegenheit dazu an die Hand zu geben. Sie hat den Vorsatz gefaßt, von Zeit zu Zeit einige Fragen auszuschreiben, und sie ersuchet diese Liebhaber, ihre Gedanken darüber zu eröfnen, und solche der Gesellschaft zur Bekanntmachung einzuschicken. Die Untersuchungen dieser Fragen brauchen nicht in weitläuftigen, geometrisch compaßirten, Abhandlungen zu bestehen, ob man gleich einem jeden hierinnen seinen Willen läßt. Eine kurze und deutliche Antwort ist auch eine Antwort; doch muß sie die Frage soviel als möglich erschöpfen. Auch eine Quartseite ist öfters dazu genug.

Hypographus.

Fragen.

1) Was für ein Unterscheid zwischen der **Ausführung** und dem **Vortrage** eines musikalischen Stückes ist?

2) Worinnen der **eigentliche** und **wahre Geschmack des Claviers** besteht?

3) Was ein **Musikdirector** wissen muß?



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXIII. Brief

Vierte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 30. August. 1760.

§. 37.



Es sollte nunmehr die **fünfte Lection** vom **melismatischen Ausdruck** der Klangfüsse vorgenommen, und alsdenn der Vorzug der neuern Musik vor der alten griechischen, in Absicht auf die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks im Singen, gezeigt werden. Ich habe mir aber vorgesetzt, annoch vorher eine Ausschweifung zu machen, und einen gewissen, sowohl in die Sing- als Spielmusik einschlagenden Artikel aus der musikalischen Metrik zu untersuchen. Es betrift selbiger die Vergleichung, die gewisse Tongelehrte zwischen den aus der verschiednen Abwechselung der langen und längern, kurzen und kürzern Noten, entstehenden verschiedenen musikalischen Metris, mit den Klangfüssen der lateinischen und griechischen Prosodie anzustellen, versucht haben. Wider diese Vergleichung ist nichts einzuwenden, so lange selbige der innern Quantität des Tacts gemäß ist, und nichts als Noten, die sich entweder wie 1 : 1, oder 2 : 1 gegen einander verhalten, die Metra ausmachen. Fehlt aber eines dieser Puncte, so ist die Vergleichung unrichtig, und die aus der griechischen Prosodie ententlehnte Benennung falsch.

§. 38.

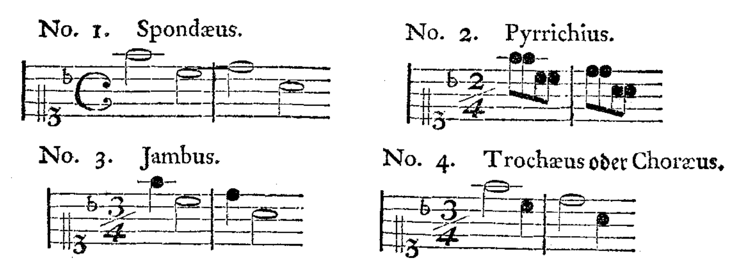
Wie soll man diese Metra denn benennen? Man muß **entweder** neue Nahmen erdenken; (aber was für ein grosses Vocabularium müßte erfunden werden, wenn man nur bis auf einen gewissen Punct, alle mögliche Versetzungen einer langen, mehr und weniger langen; kurzen, mehr und weniger kurzen Note, mit verdoppelten, unverdoppelten und vermischten Termi-

nis (*) ausrechnen wollte; und welcher Tonkünstler würde selbiges auswendig lernen wollen?) **oder** man muß alle mögliche verschiednen Metra unter eine gewisse Hauptbenennung, unter das **jambische, trochäische,** oder **dactylische** Genus bringen, und den Modulum mit Hülfe der Nahmen unsrer Noten umschreiben. Dieses letzte scheinet mir das vernünftigste zu seyn.

§. 39.

Hier folget eine Anzahl von Metris, mit den von einigen Tongelehrten ihnen gegebnen griechischen Nahmen.

A. Zweysylbichte Klangfüsse.



Die Bennung des Metri **bey der ersten und zweyten Nummer** kann, in Absicht auf die äusserlichen Notenfiguren, Statt haben. Nur muß man merken, daß, so wie **im Spondäus** jede zweyte innerlich kurz ist, also **in dem Pyrrichius** jede erste innerlich lang ist. Man lege unter den Spondäus die Worte: **mein Vergnügen**, und unter den Pyrrichius: **mein Vergnügen wird sich fügen**, um davon überführt zu werden.
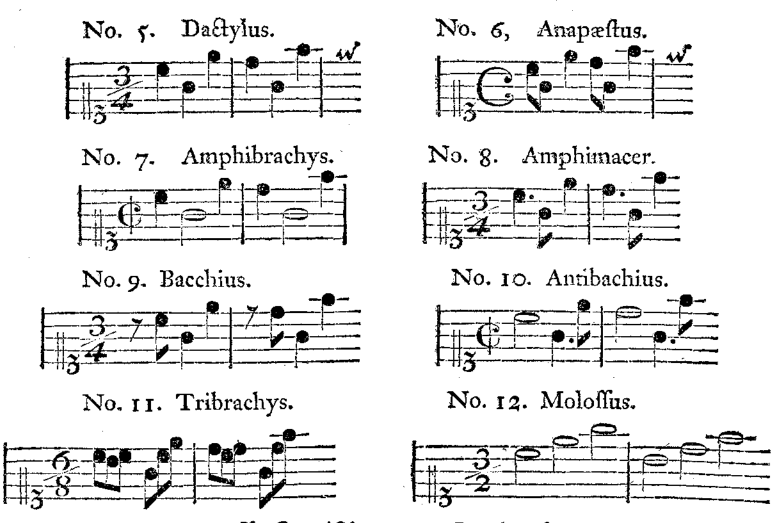
Das Metrum bey **der vierten Nummer** ist richtig benennet, ob man gleich in Spondäen und Pyrrichien ebenfalls eine trochäische Poesie componiren kann. Hingegen ist die Benennung bey der **dritten Nummer** falsch, indem nichts

(*) **Verdoppelt** heißt, wenn eine gewisse Art von Noten, zweymahl gebraucht wird. Wenn z. E. der Modulus aus einem Viertheile und zweyen Achttheilen besteht: so ist das Achttheil des Terminus, der verdoppelt, und das Viertheil der Terminus, der unverdoppelt gebraucht wird. Man sehe den III. Band, 2tes Stück der **marpurgischen** historisch-kritischen Beyträge, Seite 150. sqq.

nichts als **verzogne Trochäen** daselbst vorhanden sind. Man kann die Worte: **Mein Vergnügen** unter beyde Nummern setzen. Das jambische Metrum sieht folgendergestalt aus:



B. Dreysylbichte Klangfüsse.



Das Metrum bey **der fünften Nummer** ist richtig benennet, ob man gleich den **Dactylus** auf weit mehrere Arten, und auch in der geraden Tactart, componiren kann, wie in den vorhergehenden Lectionen gezeiget worden ist.

Das Metrum bey **der sechsten Nummer** ist falsch benennet; denn entweder können die beyden Achttheile Einer Sylbe zugeignet werden, oder zwoen, in dem ersten Falle ist das Metrum trochäisch, in dem andern dactylisch Soll es **anapästisch** werden, so gehören die beyden Achttheile in den

geraden Tacttheil, und die Viertheile, worauf lange Sylben gesetzt werden, in die ungeraden Tacttheile, als:



Alsdenn müssen die beyden Achttheile aber auch, wie allhier, syllabisch gesungen werden. Denn wird nur eine Sylbe darunter gesetzt, so wird das Metrum jambisch. Es ist übrigens diese Art nicht die einzige, wie die Anapästen können componirt werden.

Das Metrum bey der **siebenten Nummer** ist falsch benennet, und enthält nichts anders, als einen verzogenen Dactylus. Man sehe die vierte Lection, Seite 490. **Nummer** 23. zurück. Das **amphibrachysche** Metrum ist von dem dactylischen, so wie das jambische vom trochäischen unterschieden, und fänget in Arsi, oder einem derselben ähnlichen Tactgliede an; aber nicht in Thesi.

Das Metrum bey der **achten Nummer** ist, insoweit der **Amphimacer** als ein Dactylus gebraucht werden kann, richtig benennet. Der eigentliche Amphimacer muß so componirt werden, daß die letzte Sylbe in Thesin kömmt; und auf eine ähnliche Weise wird der **Dactylus** am Ende eines Rhytmus behandelt, z. E.



(Die Fortsetzung folgt künftig.)



Fünfte

Fünfte Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien.

XXXI.

Funfzig Psalmen, geistliche Oden und Lieder, zur privat- und öffentlichen Andacht, in Melodien mit Instrumenten gebracht, **von Johann Friedrich Gräfen.** Braunschweig, im Verlage der Fürstl. Waysenhaus. Buchhandlung. Gedruckt bey J. G. Imman. Breitkopf in Leipzig, 1760. Die Absicht des Herrn Verfassers, die musikalische Andacht zu befördern, ist nicht anders als rühmens wehrt.

XXXII.

Johann Wilhelm Hertels Musik zu vier und zwanzig neuen Oden und Liedern aus der Feder des Herrn Johann Friedrich Löwen. Virginibus puerisque canto. *Horat.* Rostock in der Koppischen Handlung, 1760. Diese Sammlung enthält verschiedene sehr artige und wohlgemachte Stücke.

XXXIII.

Neue Kirchenmelodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Profess. Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden. Berlin, 1760 bey Georg Ludewig Winter. Der Componist, der sich mit den Buchstaben J. J. Q. unterschreibt, erklärt sich über die Absichten, die er bey Abfassung dieser, auf Veranlassung eines Freundes von ihm unternommenen Arbeit gehabt, folgendergestalt: „Ich wollte Kirchenmelodien setzen, die von ganzen Gemeinden beym öffentlichen Gottesdienst ohne Schwierigkeit gesungen werden könnten. Aus dieser „Ursache mußte ich mich aufs sorgfältigste bemühen, den Gesang dieser Lieder „so leicht und einfach einzurichten, als mir nur möglich war. Aus dieser „Ursache habe ich mich aller Verzierungen und Manieren, welche ohnedem nur „in die Figuralmusik, keinesweges aber in den Choralgesang gehören, wohlbedächtig enthalten, und weiter nichts, als nur hier und da einen unentbehr-

„ behrlichen Vorschlag gezeigt. Wie will man von einer ganzen Gemeine
„ verlangen, daß sie Doppelschläge, Anschläge (**doppelte Vorschläge**) dop-
„ pelte Nachschläge, ja noch schwerere Manieren einmüthig und einstimmig
„ ausführen soll? Zum richtigen Vortrag dieser Manieren, gehört ein geüb-
„ ter Hals eines künstlichen Sängers. Eine ganze Gemeine thut meines Erach-
„ tens schon genug, wenn sie die ganz simplen Noten rein und richtig singet.
„ Manieren zu machen, die unter zwanzigen kaum einer zu erlernen im Stande
„ seyn möchte, muß man ihr nicht anmuthend seyn. Eine solche Galanterie wäre
„ gewiß an einem sehr unrechten Ort angebracht. 2c. „ Die Hand eines Mei-
sters verräth sich auch in den allerkleinsten Aufsätzen, und diese Sammlung
von zwey und zwanzig geistlichen Liedern, die die rührendesten und erbaulich-
sten Melodien, mit einem darunter gesetzten Generalbaß enthält, ist ein Be-
weis davon.

XXXIV.

**Herrn Prof. Gellerts Oden, Lieder und Fabeln, nebst ver-
schiednen französischen und italienischen Liedern für die Laute über-
setzt**, und mit gehörigem Gebrauch der Finger bemerkt; samt einer Anwei-
sung, dieses Instrument auf eine leichte Art stimmen zu lernen; auch zwo Ta-
bellen, in welchen die meisten vorkommenden Stimmungen, nach welchen die
Stücke, als Exempel der gegebenen Regel eingerichtet sind, und die bey der
Laute vorkommende Zeichen und Manieren erkläret werden, von **Johann
Christian Beyer.** Leipzig bey Johann Gottl. Eman. Breitkopf, 1760.
Drey und dreyßig Stücke, die alle aus guten Sammlungen genommen sind,
und nicht minder auf der Laute, als sie es auf dem Clavier gethan, von der
Singstimme begleitet, Vergnügen erregen müssen.

Schade nur, daß die Lautenspieler, in Absicht auf ihre Tabulatur, noch
immer Separatisten bleiben, und sich nicht zur neuen Schreibart der Noten be-
kehren wollen. Ist es denn nicht möglich, dieses liebliche Instrument, von den
logogryphischen Zauberfiguren, vermöge welcher kein anderer ehrlicher Mensch
im Stande ist, mit einem Lautenisten aus eben derselben Partitur zu spielen, zu
befreyen? Findet sich kein genugsam fähiger und muthiger Kopf, eine Refor-
mation hierinnen vorzunehmen? Zwar führet das Lautenabcce einen gewissen
Vortheil für die Componisten dieses Instruments mit sich, nemlich diesen, daß
ihre Compositionen selten werden kritisiret werden. Aber gereichet dieses dem
Instrument zum Nutzen? Und endlich würde selbiges unstreitig von einer un-
gleich

gleich grösseren Menge von Liebhabern ausgeübet werden, wenn die wunderlichen und verwirrten Zeichen in ordentliche Noten verwandelt würden. Könnte dasjenige, was in Absicht auf die Applicatur rc. zu erinnern wäre, nicht über oder unter diese Noten geschrieben werden? Die Composition würde doch alsdenn zu erkennen seyn. Da die Deutschen sich mehr als irgend eine andere Nation durch nützliche Erfindungen hervorthun; und die Reduction der Lautentabulatur auf die neue Notenschreibart eine der nützlichsten musicalischen Erfindungen seyn würde: so wäre zu wünschen, daß sich ein Lautenist bey uns finden mögte, der im Stande wäre, das Verzeichniß der deutschen Erfindungen in diesem Stücke zu vergrössern. Vielleicht geräth der Sammler der angekündigten Oden, der Herr **Beyer**, ein Mann, von dem man viel Gutes sagt, auf diesen guten Einfall; und wir wünschen ihm alles Glück dazu!

Eingeschickte Beantwortung der Frage:

Was für ein Unterscheid zwischen der Ausführung und dem Vortrage eines musikalisches Stückes ist?

Das Wort **Ausführung**, pfleget öfters für die Bearbeitung eines musikalischen Stückes, entweder in Absicht auf den Satz, oder auf die Ausbildung des Characters dieses Stücks, welches leztere eigentlich **Ausdruck** heisset, genommen zu werden. Allhier, wo es dem **Vortrag** entgegen gesetzt wird, kann nichts anders als dasjenige darunter verstanden werden, was man insgemein **Execution** nennet, und in diesem Verstande bezeichnet es **die mechanische Fertigkeit** eines practischen Tonkünstlers, ein musikalisches Stück zu singen, oder zu spielen. **Aus der Art**, diese mechanische Fertigkeit dem Character und dem Zwecke der Composition gemäß anzuwenden, entsteht dasjenige, was man einen **Vortrag** nennet, der **gut** oder **schlecht** seyn kann, nachdem der Ausführer mit mehrer oder weniger Ueberlegung singet oder spielet; so wie die **Ausführung gut** oder **schlecht** ist, nachdem der Ausführer mehrere oder wenigere mechanische Fertigkeit besitzet.

Zur

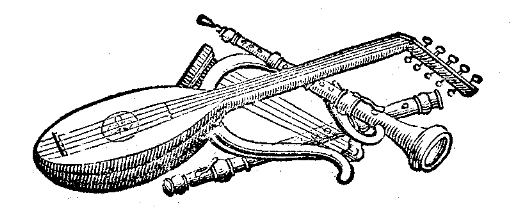
Zur mechanischen Fertigkeit des practischen Tonkünstlers gehöret, daß er ein Stück, **Note vor Note**, ohne eine sitzen zu lassen; **mit der reinsten und deutlichsten Intonation**, ohne einen falschen Ton mitunterzumengen; mit der **strengsten Tactfestigkeit**, dem gefaßten Tempo gemäß, ohne zu schleppen oder zu eilen; **mit Leichtigkeit und rund;** nicht holpericht, rauh oder klebricht; sowohl in lauffenden als brechenden Passagen, in Trillern, Mordenten und andern Manieren u. s. w., herauszubringen vermögend sey.

Wenn man diese mechanische Fertigkeit mit Verstand anwendet, das rechte Tempo eines Stückes ergreifft, nicht zu geschwinde oder zu langsam; nicht schleift, wo gestossen werden soll, oder umgekehrt; nicht zuviel, oder zu wenig oder am unrechten Orte trillert 2c.; und zugleich eine, nach dem Zwecke des Componisten abwechselnde Stärke oder Schwäche mit allem diesen verbindet: so entsteht dasjenige was man einen guten Vortrag nennet.

Das Wort **Vortrag** ist von grösserm Umfange als das Wort **Ausführung**, wie man aus dem vorhergehenden sieht; und ein jeder, der gut vorträgt, hat eine gute Ausführung. Hingegen kann einer ein guter Ausführer seyn, ohne einen guten Vortrag zu haben. Wer gut vortragen lernen will, muß von der guten Ausführung den Anfang machen.

Von Hause,
den 27sten August 1760.

Bondi.
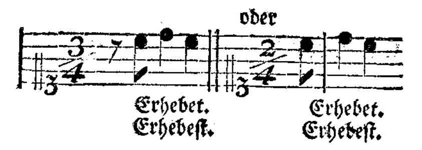


Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXIV. Brief.

Fünfte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 6. September 1760.

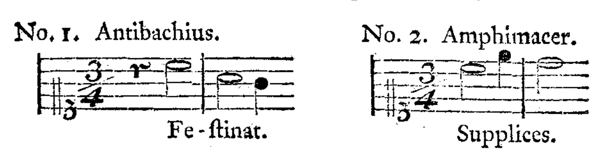
Das Metrum bey der **neunten Nummer** ist so gut **amphibrachysch** als **bacchisch**.



Das Metrum bey der **zehnten Nummer** schickt sich ganz wohl, eben so wie die ungerade Tactart, einen unbequemen Klangfuß, z. E. **aussöhnlich**, **barmherzig** ꝛc. auszudrücken. Man kann aber ebenfalls einen **Dactylus** darunter legen, z. E.
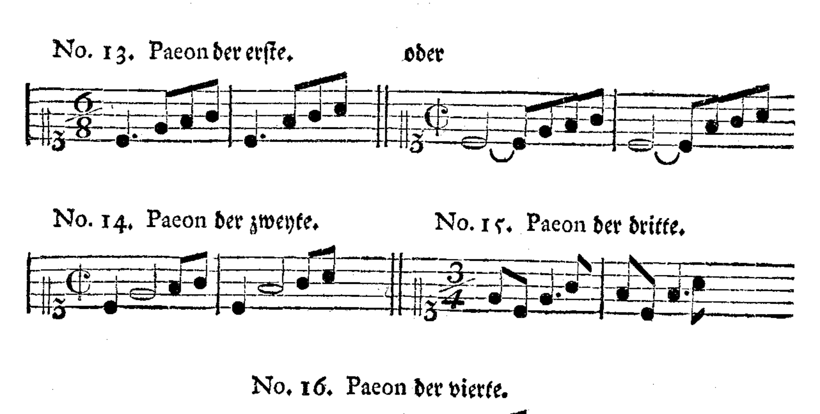


Uebrigens ist dieser Klangfuß **von dreyerley Arten von Zeiten**, nemlich von einer weissen, einem punctirten Viertheil und einem Achttheil, den alten Griechen so wenig bekannt gewesen, als der bey der **achten Nummer** von einem punctirten Viertheil, einem Achttheil und Viertheil. Den Antibachius konnten sie nicht anders als auf die folgende Art, bey Nummer 1. und den **Amphimacer**, wie bey Nummer 2. ausdrücken.



Das Metrum bey der **eilften Nummer** kann sowohl für trochäisch, als für dactylisch angesehen werden; jenes wenn ein Trochäus unter die drey Achttheile gelegt, und eine von seinen Sylben gedehnt wird; dieses, wenn man die drey Achttheile syllabisch aussprechen lässet, und einen ordentlichen Dactylus darunter legt.

Weil das Metrum bey der **zwölften Nummer** etwas schwerfällig ist: so schicket sich ohne Zweifel kein melismatischer Ausdruck, aber wohl ein syllabischer, und also ein **langsamer Dactylus** dazu.

C. Viersylbichte Klangfüsse.
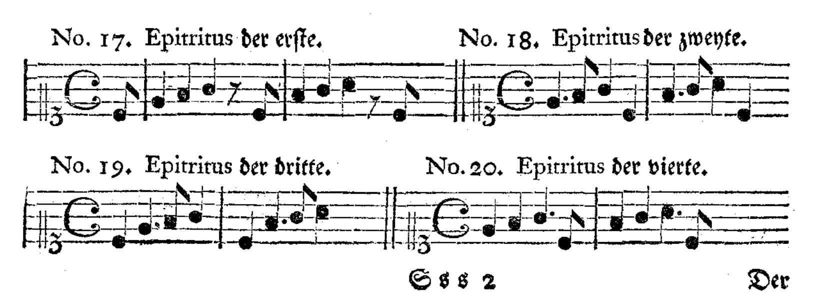


Weder der erste noch der andere Modulus bey der **dreyzehnten Nummer**, wovon sich der erstere wie 3 : 1, und der andere wie 4 : 1 verhält, war den Griechen bekannt, und also ist die Benennung unrichtig. Im Singen kann derselbe auf verschiedene Art Statt finden, nachdem man die drey Achttheile syllabisch oder melismatisch, gebrauchen will. Auch kann einer von denen unbequemen Klangfüssen, wovon die beyden ersten Sylben prosodisch oder äusserlich lang sind, damit ausgedrückt werden. Ich will aber die Lehre vom melismatischen Styl, und den Ausdruck der unbequemen Klangfüsse nicht anticipiren.

Der Modulus bey der **vierzehnten Nummer**, worinn die Verhältnisse 1 : 2 und 4 : 1 vermischt werden, und vermittelst dessen die **dreyerley Arten von Zeiten**, eine kurze, lange und längere, die in der vorhergehenden dreyzehnten Nummer **versteckt** enthalten sind, **offenbar** vorkommen, war in der alten griechischen und lateinischen Musik, ebenfalls nicht bekannt, und daher ist die Benennung falsch. Wenn alles syllabisch ausgesprochen wird, so können zween Trochäen darunter Statt finden. Wenn man aber die beyden Achttheile, auf melismatische Art, nur mit einer Sylbe versieht: so ist der Modulus dactylisch.

Mit der **funfzehnten Nummer** ist es, sowohl in Absicht auf die darinnen versteckt herrschenden dreyerley Zeiten, als die Benennung, wie mit den beyden vorhergehenden Nummern bewandt. Wenn die beyden anfangenden Achttheile syllabisch gesungen werden: so ist das Metrum trochäisch; und zieht man sie zusammen, so ist es dactylisch.

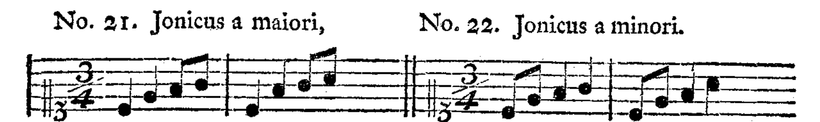
Mit der **sechzehnten Nummer** verhält es sich in Absicht auf die äusserliche Gestalt, wie mit der dreyzehnten, umgekehrt. Ein mehreres von diesem Modulo in der Folge.



Der Modulus bey der **siebzehnten Nummer** ist pur jambisch, so wie bey der **achtzehnten**, pur trochäisch.
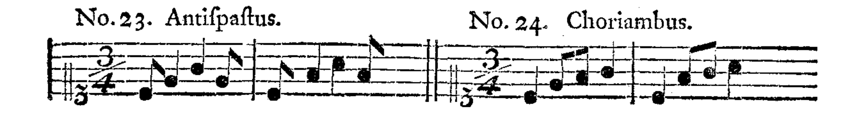
Das Metrum bey der **neunzehnten Nummer** ist für denjenigen unbequemen Klangsuß gerecht, wovon die beyden ersten lang sind.

Das Metrum bey der **zwanzigsten Nummer** ist pur trochäisch.



Wenn man bey der **ein und zwanzigsten Nummer** die beyden Achttheile trennet, so können zween Trochäen darunter gelegt werden. Zieht man sie zusammen, so findet ein Dactylus Statt.

Mit der **zwey und zwanzigsten Nummer** verhält es sich eben so.



No. 25. Proceleusmaticus.



Der Modulus bey der **drey und zwanzigsten Nummer** enthält ein verzogenes trochäisches Metrum.

Es schicket sich zu dem Modulo bey der **vier und zwanzigsten Nummer** kein andrer Klangsuß als der Dactylus, und werden alsdenn die beyden Achttheile zusammengezogen, und nur mit einer Sylbe versehen.

Von

Von dem fünf und zwanzigsten Modulo gilt alles was von den Pyrrichien gesagt ist.

§. 40.

Es wird nicht undienlich seyn, die griechischen und lateinischen Klangfüsse nach ihrer prosodischen Beschaffenheit, die auf nichts als die Wiederhohlung oder Abwechselung einer langen oder kurzen gegründet ist, und wo keine längere oder kürzere Statt finden, herzusetzen. Ein andermal will ich zeigen, **wie sie in unserer Musik ausgeübet werden.**

Zweysylbichte Klangfüsse.

1) *Jambus*, kurze und lange, als potens.
2) *Trochaeus*, lange und kurze, als gratus.
3) *Spondaeus*, zwo langen, ingens.
4) *Pyrrichius*, zwo kurze, probus.

Dreysylbichte Klangfüsse.

1) *Dactylus*, eine lange und zwo kurzen, improbus.
2) *Anapaestus*, zwo kurzen und eine lange, recubans.
3) *Amphibrachys*, eine lange zwischen zwo kurzen, fidelis.
4) *Amphimacer*, eine kurze zwischen zwoen langen, supplices.
5) *Bacchius*, eine kurze und zwo langen; ocelli.
6) *Antibachius*, zwo langen und eine kurze, festinat.
7) *Tribrachys*, drey kurzen, genius.
8) *Molossus*, drey langen, praecellens.

Viersylbichte Klangfüsse.

1) *Diiambus*, zween Jamben, amoenitas.
2) *Ditrochaeus*, zween Trochäen, cantilena.
3) *Dispondaeus*, zween Spondäen, praecellentes.
4) *Proceleusmaticus*, zween Pyrrichien.

5) *An-*

5) *Antipaestus* oder *Antispastus*, ein Jambus und Trochäus, arenosus.
6) *Choriambus*, ein Trochäus und Jambus, excubiae.
7) *Jonicus a maiori*, ein Spondäus und Pyrrichius, discedere.
8) *Jonicus a minori*, ein Pyrrichius und Spondäus, resonabunt.
9) *Paeon* der erste, ein Trochäus und Pyrrichius, congredior.
10) *Paeon* der zweyte, ein Jambus und Pyrrichius, potentia.
11) *Paeon* der dritte, ein Pyrrichius und Trochäus, fugitiuus.
12) *Paeon* der vierte, ein Pyrrichius und Jambus, celeritas.
13) *Epitritus* der erste, ein Jambus und Spondäus, sacerdotes.
14) *Epitritus* der zweyte, ein Trochäus und Spondäus, permanebunt.
15) *Epitritus* der dritte, ein Spondäus und Jambus, discordiae.
16) *Epitritus* der vierte, ein Spondäus und Trochäus, aduentare.





Register

über die vier Theile des Isten Bandes der kritischen Briefe.

A.

B.

G.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

Orga-

P.

Q.

R.